

Mus.th.

1138

a

Mus. Th. 1438 a

Gleich

63

<36642845210016

<36642845210016

S

Bayer. Staatsbibliothek

Schaffner

Handbuch der modernen **INSTRUMENTIRUNG**

für
Orchester und Militair-Musikcorps
mit

Berücksichtigung der kleineren Orchester

sowie
der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und
der Tanzmusik.

Von
Ferdinand Gleich.

Zweite, vermehrte Auflage.

Als Lehrbuch eingeführt am Conservatorium der Musik zu Prag.

LEIPZIG,
VERLAG VON C. F. KAHNT.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

MB

Handbuch

Handbuch

der modernen

INSTRUMENTIRUNG

für

Orchester und Militär-Musikcorps

von

Herabsehtung der kleineren Orchester



Verlag von C. F. F. F. F.

Verlag von C. F. F. F. F.

Verlag von C. F. F. F. F.

Verlag von C. F. F. F. F.

Verlag von C. F. F. F. F.

Inhalt.

	Seite
Das Orchester	1
I. Saiteninstrumente.	
Die Violine	2
Die Bratsche	7
Die Liebesgeige (Viola d'amour)	9
Das Violoncell	9
Der Contrabass	11
Die Harfe	14
Die lombardische Mandoline	16
II. Holz-Blasinstrumente.	
Die grosse Flöte	17
Die kleine oder Octav-Flöte	19
Die Hoboe	20
Das englische Horn	22
Der Fagott	23
Der Contra-Fagott	25
Die Clarinette	26
Die Bass-Clarinette	30
Das Bassethorn	31
III. Messing-Blasinstrumente.	
Das Horn	32
Die Trompete	42
Das Cornet à pistons	51
Die Posaunen	53
Die Alt-Posaune	53
Die Tenor-Posaune	54
Die Bass-Posaune	55
Die Bass-Tuba und die Ophicleide	57
IV. Schlag-Instrumente.	
Die Pauken	59
Das Glockenspiel	65
Die grosse Trommel und die Becken	66
Der Triangel	68
Die Militair-Trommel	69
Die Schellen-Trommel	69
Der Tamtam	70

	Seite
Die Partitur	70
Arrangements von grösseren Werken oder Bruch- stücken daraus für kleinere Orchester	74
Die Militair-Musik	78
Die türkische, Janitscharen- oder Harmonie-Musik	79
Die Terz- oder F-Flöte	79
Die Es- oder Nonen-Flöte	80
Die Octav-Terz-Flöte oder kleine Flöte in F	80
Die Clarinetten	81
Die Es-Clarinetten	81
Die F-Clarinetten	81
Die B- und C-Clarinetten	82
Das Bassethorn und die Bass-Clarinetten	82
Die Hoboe	82
Der Fagott	82
Die Hörner	83
Die Trompeten	83
Das Cornet à pistons	83
Das Tenorhorn	84
Die Posaunen	84
Die Ophicleide und Bass-Tuba	84
Schlaginstrumente	85
(Grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel, Halbmond.)	85
Die Messing-Musik	85
Die Hornmusik der Jäger- und Tirailleur-Regi- menter	86
Das Kent-, Flügel- oder Bügelhorn mit Klappen	86
Dasselbe mit Ventilen	87
Die Hörner, Trompeten, Cornets à pistons, Tenorhorn, Bariton, Posaunen, Bass-Tuba und Ophicleide	88
Die Metall-Clarinetten	89
Die Cavallerie-Musik	89
Schlussbemerkungen über das Repertoire d. Militair-Musikcorps	91

Das Orchester.

Die Zusammensetzung der modernen grossen Orchester der Theater, Kirchen und grossen Concerte ist allenthalben im Wesentlichen dieselbe. Man unterscheidet vier Hauptgruppen von Instrumenten im Orchester, welche die verschiedenartigste Tonfarbe, den von aneinander abweichendsten Character haben und gerade deshalb in ihrer Gesamtwirkung ein so mannigfaltiges und doch einheitliches Bild zu geben vermögen. Jede dieser einzelnen Instrumentalgruppen kann aber nicht nur im Verein mit allen, sondern auch einzeln oder auch nur im Verein mit einer oder zweien ihrer Schwestern auftreten, je nachdem es der Character der bezüglichen Stelle verlangt; es können auch einzelne Instrumente aus einer oder mehreren Gruppen allein das Wort führen, ja es kann nach Befinden ein einziges Instrument die Gedankenreihe des Tonstücks weiter spinnen. Ueber dergleichen Anwendungen lassen sich natürlich keine Regeln aufstellen, vielmehr hat sich der Componist hierbei von seinem natürlichen Gefühle leiten zu lassen, welches durch vieles Hören und durch fleissiges Studiren der Partituren hervorragender Meister am besten gebildet und geläutert wird.

Die vier Hauptgruppen des vollständigen Orchesters sind 1) die *Saiteninstrumente*; 2) die *Holz-Blasinstrumente*; 3) die *Messing-Blasinstrumente*; und 4) die *Schlaginstrumente* mit und ohne bestimmte Tonhöhe.

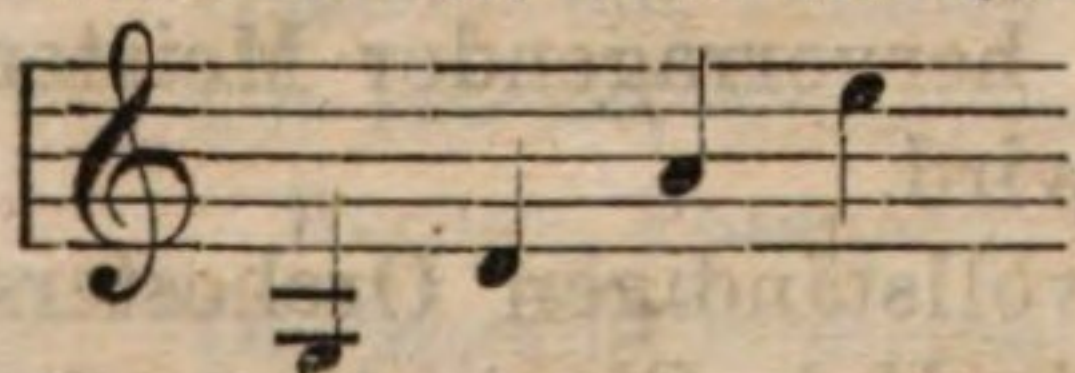
I.

Die Saiteninstrumente.

Es zerfällt diese Gruppe wieder in zwei schon bezüglich der Spielart sehr verschiedene Abtheilungen: in Instrumente, deren Töne vorzugsweise *durch das Streichen mit einem Bogen auf den Saiten* erzeugt und solche, bei denen die Saiten durch das *Reissen mit den Fingern oder mit einem Griffel* zum Klingen gebracht werden. Erstere sind die wichtigsten, bilden gewissermassen die Grundsäulen des ganzen Orchesters und bestehen aus der grossen Familie der *Geigen*, sehr uneigentlich auch oft das Saiten- oder Streich-Quartett genannt.

Die Violine oder Geige (ital. *Violino*, franz. *Violon*).

Dieses im Einzelnen wie im Ganzen so wirkungsvolle Instrument ist die Königin des Orchesters; es führt in der Regel die Melodie oder es werden ihm die wichtigsten Begleitungsfiguren und Verzierungen anvertraut. Die Violine hat vier in Quinten gestimmte Saiten:



von denen letztere vorzugsweise

die Quinte heisst. Ihr im Orchester gebräuchlichster Umfang ist vom kleinen *g* bis zum dreigestrichenen *a*



, innerhalb welchem sie alle grossen und

kleinen Tonstufen mit der grössten Leichtigkeit hervorbringen kann. In neuerer Zeit haben es einige Componisten mit viel Glück versucht, die über dem dreigestrichenen *a* liegenden Töne auch im Orchester zu benutzen. Ein solcher Gebrauch darf aber nicht zu häufig vorkommen, da sonst das sehr Wirkungsvolle der hohen Töne leicht abgeschwächt wird. Am besten eignen diese sich zum stärksten *Forte* oder zu einem säuselnden *Piano*, wie z. B. in der Instrumentaleinleitung des „Lohengrin“ von R. Wagner die Violinen, welche in ihrer höchsten Höhe im Verein mit den Flöten eines der Hauptmotive der Oper vortragen, von einer zauberhaften Wirkung sind. Der Violine kann man sehr viel zumuthen, was auf anderen Instrumenten unmöglich auszuführen wäre, besonders jetzt, wo es für die Spieler bei der so weit verbreiteten Virtuosität auf diesem Instrumente so gut wie keine Schwierigkeiten mehr giebt, wenn sich der Componist nur innerhalb der Grenzen des Instrumentes hält und von ihm nichts Unnatürliches verlangt. Schnelle Figuren von mehr oder weniger Zeitdauer lassen sich in allen Tonarten (besonders in denen mit Kreuzen) ohne grosse Mühe ausführen; Doppelgriffe sind leicht und am gehörigen Orte mit Erfolg hervorzubringen, nur muss der Componist bei ihnen möglichst die Töne der leeren Saiten sowie die Stellung dieser selbst zu einander berücksichtigen und besonders bei schneller Aufeinanderfolge der Doppelgriffe darauf sehen, dass der Spieler nicht aus einer Lage in die andere zu springen nöthig hat. Ebenso sind namentlich im *Forte* Arpeggien aus drei oder vier Tönen bestehend anwendbar und es gilt von ihnen dasselbe, was bereits von den Doppelgriffen gesagt worden. Um eine Melodie, eine Passage oder dergleichen lebendiger oder auch die der Violine oft übertragene Harmonie der Mittelstimmen volltönender zu machen, wird das *Tremolo* gebraucht oder es werden auch nur die einzelnen Töne einer solchen Melodie oder Passage in zwei oder mehr Töne zerlegt, z. B.



Die Bezeichnung des *Tremolo* durch Zweiunddreissigtheile ist nicht so zu verstehen, als müsse man in einem Tacte gerade so viele dergleichen Theile spielen, als zu diesem gehören, sie deutet nur das schnelle Hintereinanderfolgen der Töne an. Das *Tremolo* ist auf allen Tönen der Violine, den höchsten, wie den tiefsten, anwendbar. Triller und andere Verzierungen kann man allenthalben anwenden, doch ist selbstverständlich ein Triller auf dem kleinen *g* nicht möglich, weil das zum Nachschlag erforderliche kleine *fis* der Violine fehlt.

Mit vielem Erfolg kann der Dämpfer bei den Violinen angewendet werden. Durch Aufsetzen desselben auf den Steg des Instrumentes erhält dieses einen äusserst zarten, säuselnden Ton. Schon die älteren Componisten haben die Dämpfer der Violinen mit grossem Erfolg angewendet. Mozart malt z. B. in der *Es-dur*-Romanze des Pagen in „Figaro's Hochzeit“ die süssschmachtende Liebesgluth des jungen Menschen auf entzückende Weise mit dieser eigenthümlichen Klangfärbung. C. M. v. Weber benutzte in dem Adagio der Oberon-Ouverture die gedämpften Violinen zum Ausdruck des Feenhaften und Aetherischen. Meyerbeer lässt in der Einleitung zu den „Hugenotten“ den von Blasinstrumenten verschiedener Gattung vorgetragenen Lutherschen Choral äusserst lieblich und wirkungsvoll von ihnen umspielen. Eine herrliche Wirkung erzielt Gade im Scherzo seiner ersten Symphonie durch die Dämpfer. Die nebelhaften Gestalten der Poesie Ossian's ziehen wie

leichte Schatten beim Anhören dieses schönen Musikstücks vor uns vorüber. Duftig und zart, dem Wesen des so schön gedachten und tief empfundenen Musikstücks entsprechend ist die Begleitung der gedämpften Violinen in der berühmten Schlummer-Cavatine in Auber's Oper „die Stumme von Portici“. Wie alle dergleichen Effectmittel dürfen aber auch die Dämpfer nicht allzuoft vorgeschrieben werden. Beim *Forte* sind die Dämpfer mit gutem Erfolg nur dann brauchbar, wenn die Violinen allein oder doch wenigstens mit wenigen andern Instrumenten auftreten. Tritt das volle Orchester zu den gedämpften Violinen, so werden diese gar zu leicht von den Massen erdrückt oder klingen schwächlich und krankhaft. — In der Partitur bezeichnet man die Anwendung des Dämpfers durch die Worte „*con sordini*“; soll die Violine wieder ihre natürliche Klangfärbung annehmen, so schreibt man an die betreffende Stelle die Worte „*senza sordini*“ — wenn man es nicht vorzieht die guten deutschen Worte „mit“ oder „ohne Dämpfer“ anstatt der italienischen zu gebrauchen.

Das *Pizzicato* — d. i. das Reißen der Saiten mit dem Finger — kann am rechten Orte von trefflicher Wirkung sein, kommt auch sehr häufig, ja fast in allen grösseren Orchesterstücken der älteren und neueren Zeit vor. Es giebt Gesangsstücke, die durchgehend von dem *Pizzicato* der Saiteninstrumente begleitet sind, wie z. B. das Ständchen Pedrillo's in Mozart's „Entführung aus dem Serail“ und das Duettino zwischen Fatime und Scherasmin in C. M. v. Weber's „Oberon“ (3. Act). Letzteres ist überdem durch *p*, *crescendo*, *decrescendo* und *f* sehr glücklich nuancirt. Am kräftigsten und gesundesten klingt das *Pizzicato* in den mittleren Tönen der Violinen: in der Tiefe ist es dumpf, in der höchsten Höhe äusserst spitz und trocken, doch kann es auch hier wie dort von schöner Wirkung sein, wenn der Componist eine bestimmte Absicht damit verbindet. Auch Doppelgriffe und Arpeggien sind im *Pizzicato* anwendbar.

Die Flageolet- oder Harmonika-Töne der Saiten-

instrumente sind im Orchester nicht gebräuchlich, wir können sie also hier — da sie nur dem Solospiel angehören — übergehen. Meines Wissens hat bloss Berlioz es versucht, sie auch im Orchester zu benutzen, was freilich bei der Unsicherheit ihres Ansprechens bei Spielern, die nicht gerade grosse Virtuosen sind, stets ein Wagniss bleibt.

Im Orchester giebt es zwei Violinstimmen. Die erste derselben hat in der Regel die Melodie entweder allein oder im Verein mit anderen Instrumenten vorzutragen, die zweite dient zur theilweisen Ausfüllung der mittleren Harmonie oder verstärkt auch wohl die Melodie. Das von diesem Gebrauche der beiden Violinstimmen es eine grosse Menge von Abweichungen giebt, versteht sich von selbst. Durch das Studium von Meisterwerken wird man bald die rechte künstlerische Anwendung dieser beiden Stimmen erlernen.

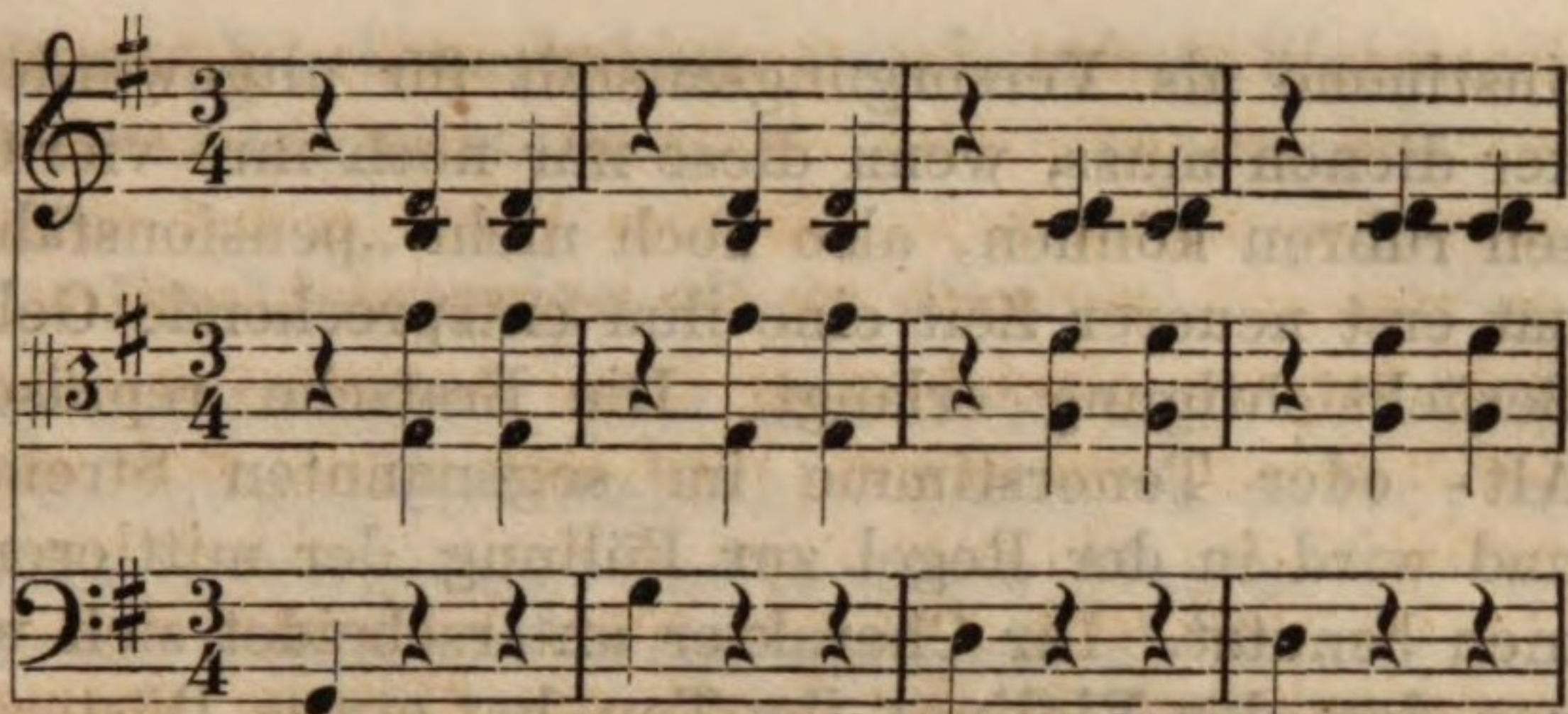
Da in jedem guten Orchester jede Violinstimme durch eine grössere Anzahl von Spielern vertreten ist, so kann man jede einzelne Stimme auch wieder in zwei oder mehrere theilen. Man schreibt über solche Stellen das Wort *divisi*, damit die Spieler sogleich wissen, dass sie hier keine, oft natürlich unmögliche, Doppelgriffe zu nehmen haben. Die mannichfaltigste und erfolgreichste Theilung der Violinen findet man in Rich. Wagners Werken, und ich verweise Diejenigen, die sich darüber belehren wollen, vorzugsweise auf die betreffenden Stellen in den Opern dieses Meisters.

Bei der modernen Tanzmusik führt in der Regel die erste Violine die Melodie, die zweite dagegen markirt im Verein mit der Bratsche in Doppelgriffen sehr scharf den Rhythmus und füllt zugleich die Mittelstimmen aus. Im Walzer z. B. lässt man in der Regel den Bass das erste Viertel angeben, die beiden anderen Viertel der Begleitung haben die zweite Violine und die Bratsche nachzuschlagen, z. B.

II. VIOLINE.

BRATSCHÉ.

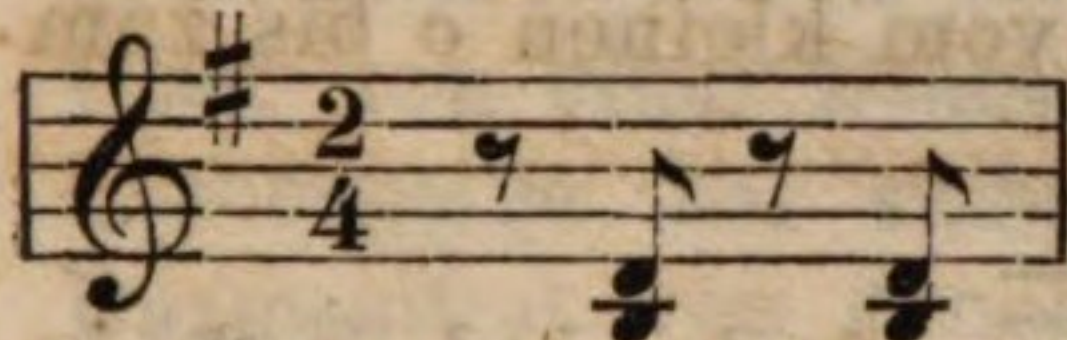
CONTRABASS.



im Galopp giebt man oft der zweiten Violine (und Bratsche)

diese Figur  oder man lässt sie bloss

das erste und dritte Achtel markiren, in der Polka diese:



etc. Es versteht sich von selbst,

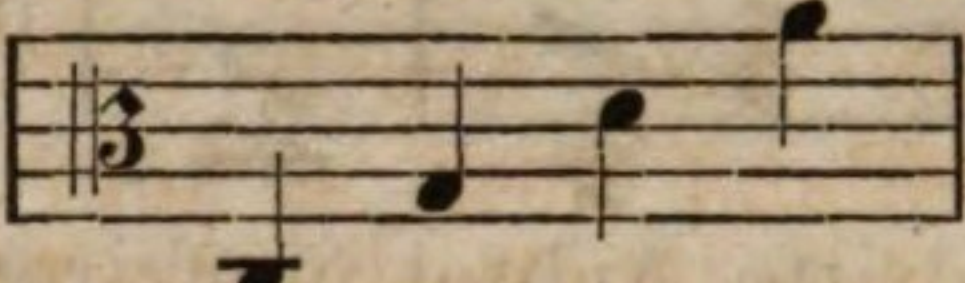
dass auch bei der Tanzmusik der Componist es nicht nöthig hat, sich streng an diese hergebrachten Formen zu halten, besonders wenn ihm ein besser besetztes, als die gewöhnlichen Tanzboden-Orchester zu Gebote steht.

Die Violine ist das seelenvollste, beweglichste und hierdurch vollkommenste Instrument im Orchester. Jede Gemüthsstimmung, jede Leidenschaft — auch die wildeste — lässt sich auf ihr wiedergeben. Mit welcher Zartheit und Feinheit, aber auch mit welcher heroischen Kraft verstand es z. B. Beethoven die Violinen auszubeuten, wie oft wirkt er durch einen einzigen kraftvollen Strich der Violinen mehr als Andere durch das Auffahren und Loslassen der ganzen musikalischen Artillerie! Wie wirkungsreich kann ein einziger lang ausgehaltener, anschwellender und abnehmender Piano-Ton in den Violinen werden!

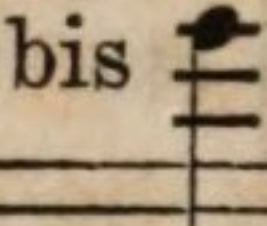
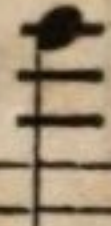
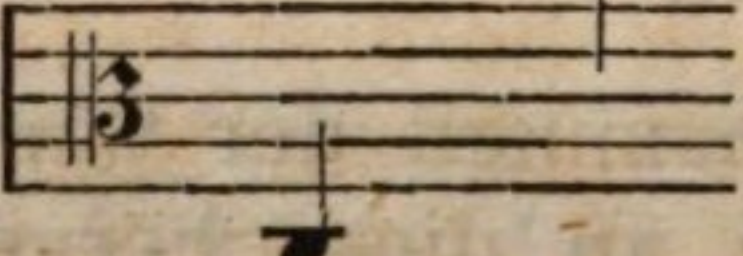
Die Bratsche (ital. *Viola*, franz. *Alto*).

Dieses früher sehr vernachlässigte Instrument, an das man oft invalid gewordene Geiger stellte (wie leider jetzt noch in gewissen grossen Orchestern die zweite Vio-

linstimme als Versorgungsanstalt für altgewordene Musiker dienen muss, wenn diese nur noch ihre vier Gliedmassen rühren können, also noch nicht „pensionsfähig“ sind), hat erst neuerer Zeit eine ihm entsprechende Geltung und Berücksichtigung erlangt. Die Bratsche repräsentirt die Alt- oder Tenorstimme im sogenannten Streichquartett und wird in der Regel zur Füllung der mittleren Harmonien benutzt. Ihr Charakter unterscheidet sich wesentlich von dem der Violine; ihr Ton hat etwas Düsteres, Träumerisches, in den tiefen Tönen auch Rauhes. Die Bratsche hat ebenfalls vier in Quinten gestimmte Saiten und spielt

nach dem Altchlüssel:  , ihr im Or-

chester gebräuchlicher Umfang ist vom kleinen c bis zum

bis  bis  zweigestrichenen *f*  , doch sind auch in

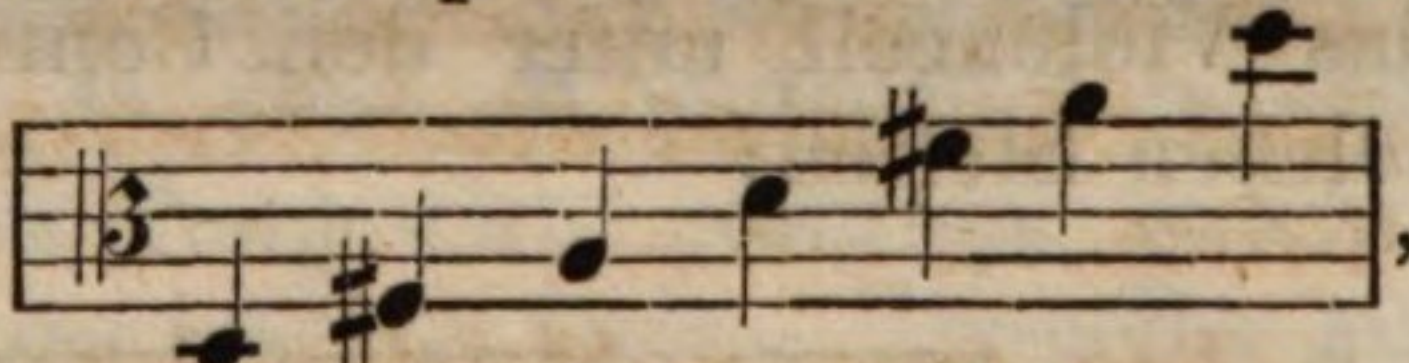
neuester Zeit glückliche Versuche mit der Anwendung der höheren Töne im Orchester gemacht worden. Was in Bezug auf Beweglichkeit, Doppelgriffe, Arpeggien, Tremolo, Dämpfer und Pizzicato bei der Violine gesagt worden, gilt auch von der Bratsche. Da in jedem guten Orchester diese Stimme mehrfach besetzt ist, so kann man auch sie theilen.

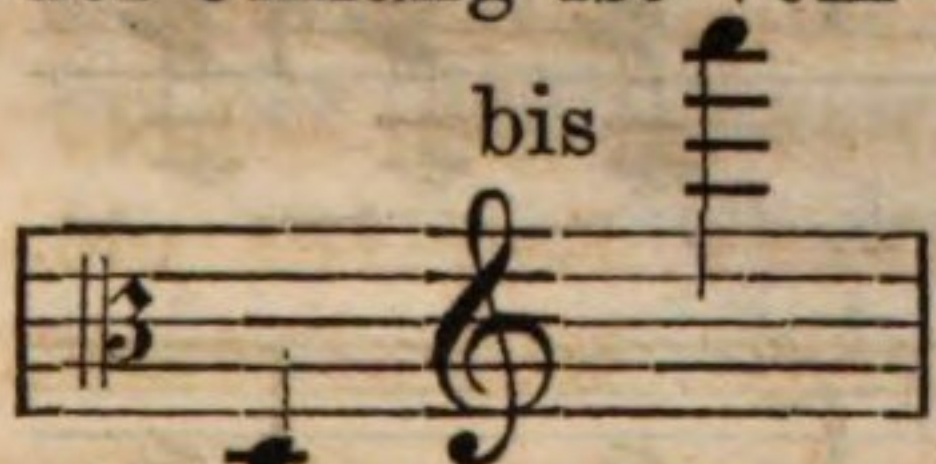
Die grossen Meister der neueren und neuesten Zeit haben die Bratsche oft stark hervortreten lassen oder zu Solo's benutzt, wie z. B. C. M. v. Weber im „Freischütz“, Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz (obligat in der Harald-Symphonie), Wagner etc. Mehul machte auf des Kaisers Napoleon Befehl den Versuch, die Oper „Uthal“ ganz ohne Violinen zu schreiben und den Bratschen die Hauptführung des Orchesters anzuvertrauen. Hierdurch ward das Werk aber sehr eintönig und konnte trotz seines hohen musikalischen Werthes keinen bedeutenden Erfolg erringen. In ältester Zeit spielte die Bratsche oft eine Hauptrolle. Es beweist das, dass Stradella (1667)

seine berühmte Kirchenarie bloss mit Bratschen, Violoncells und Contrabass begleiten liess.

Die Liebesgeige (*Viola d'amour*).

Dieses wunderschöne, jetzt aber nicht mehr gebräuchliche Instrument mag eine Stelle hier finden, da es Meyerbeer wieder hervorgesucht und in seinen „Hugenotten“ mit dem schönsten Erfolge — wenn auch nur als Solo-Instrument — benutzt hat. Jedenfalls müssten sich durch eine grössere Anzahl von Liebesgeigen im Orchester herrliche Klangfarben erzielen lassen, wenn man nur hinreichend tüchtige Spieler dazu finden würde. An diesen fehlt es aber in Deutschland noch so sehr, dass bei den meisten deutschen Theatern die Partie der Liebesgeige in genannter Oper von einer Bratsche übernommen werden muss. Die Liebesgeige hat sieben im *Ddur*-Dreiklange gestimmte Darmsaiten, von denen die drei tiefsten übersponnen sind. Unter dem Griffbrett und am Steg befinden sich unter diesen Darmsaiten noch sieben ebenso gestimmte Drahtsaiten, welche vibriren, wenn die obersten Saiten ertönen. Hierdurch entsteht jener zauberhafte, liebliche Klang der *Viola d'amour*, dessen Zartheit kein anderes Instrument erreichen kann. Das Instrument spielt im Altschlüssel;

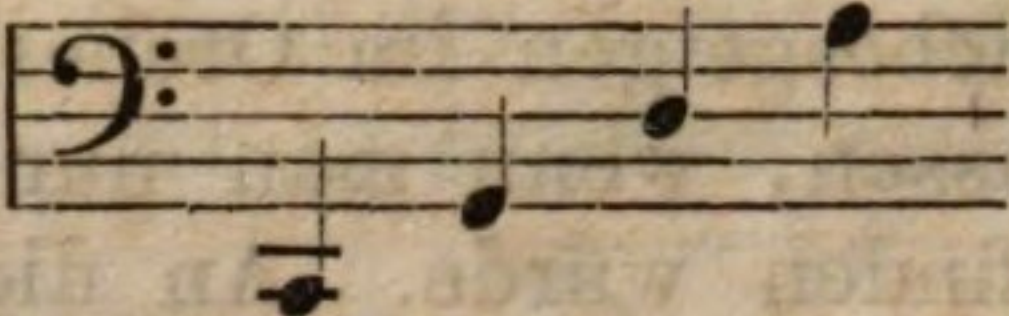
die sieben Saiten heissen: ,
der Umfang ist vom kleinen *d* bis zum dreigestrichenen *a*:

bis . Die höheren und höchsten Töne schreibt man der Deutlichkeit wegen im Violinschlüssel.

Das Violoncell (ital. *Violoncello*, franz. *Violoncelle*).

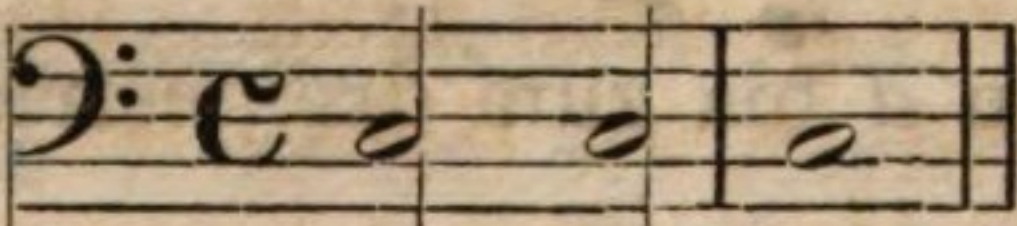
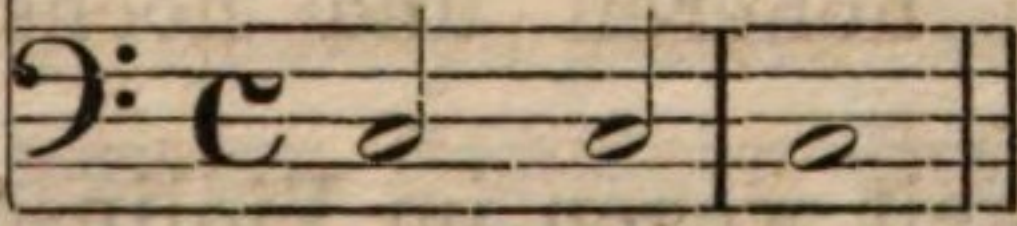
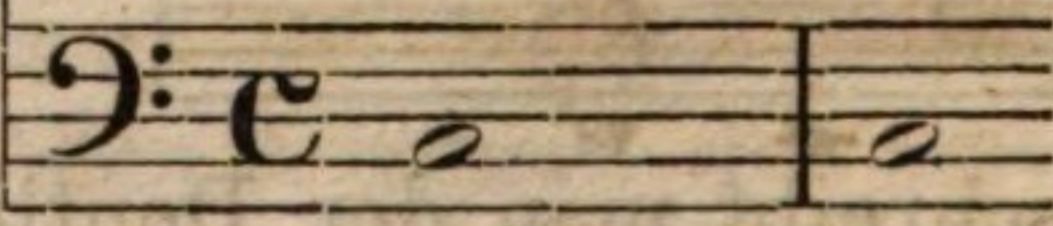
Nächst der Violine ist dieses das seelenvollste Instrument im Orchester. Es repräsentirt die Tenor- oder Baritonstimme. Liebe und männliche Kraft ist sein eigent-

lichstes Element. Einen grossen und nachhaltigen Vortheil haben erst die Meister nach Mozart von diesem Instrumente gezogen, während es (oft selbst noch bei genanntem Tonmeister) früher fast nur zur Verstärkung des Contrabasses verwandt wurde. Die Werke Beethoven's, Weber's, Rossini's, Meyerbeer's, Mendelsohn's u. A. liefern die glänzendsten Beweise von dem Reichtum des Violoncells.

Die vier in Quinten gestimmten Saiten des Instrumentes heissen:  , der im Orchester ge-

bräuchliche Umfang ist vom grossen bis zum zweigestrichenen *c*, doch kann man das Violoncell in Solostellen und vorzugsweise im getragenen Gesang wohl auch noch in grösserer Höhe benutzen. Der Raumersparniss und der Deutlichkeit wegen schreibt man in der Regel die Töne über dem eingestrichenen *e* oder *f* im Tenorschlüssel, die ganz hohen im Violinschlüssel. Gewöhnlich verstärken die Violoncelle, von denen in jedem besseren und grösseren Orchester mehrere besetzt sind, den Contrabass; im *Forte* kann man hierbei das *Tremolo*, Doppelgriffe und Arpeggien anwenden. Es hat oft den Anschein, als wenn das Violoncell unter den Contrabass ginge, wie z. B. in solchen Stellen:

tremolo

VIOLONCELL.		
	oder	etc.
CONTRABASS.		

dies ist jedoch nicht der Fall, denn — wie wir später sehen werden — klingen die Töne des Contrabasses eine Octave tiefer, als sie geschrieben werden. In Pianostellen kommt es vor, dass das Violoncell den Grundbass allein führt, welche Rolle auch oft schon mit Glück der Bratsche

zugetheilt worden. Zu Gesangstellen eignen sich vorzugsweise die Töne auf der *D*- und der *A*-Saite, die Töne der beiden tieferen Saiten dagegen geben dem durch sie verstärkten Bass eine bedeutende Kraft und Fülle.

Wie bei allen Bogeninstrumenten, so kann auch bei diesem das *Pizzicato* von guter Wirkung sein, wie man auch den Dämpfer beim Violoncell mit gutem Erfolg angewendet hat.

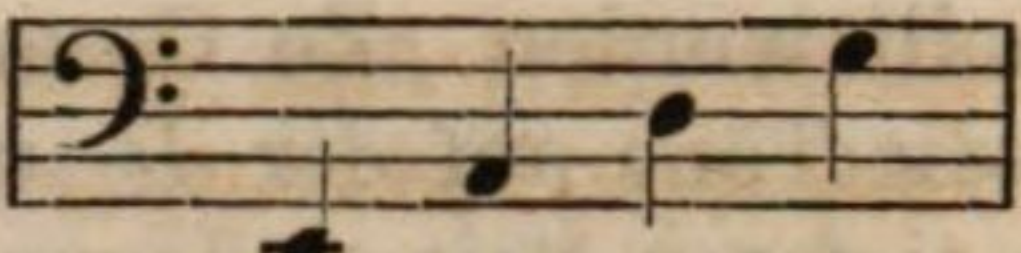
In neueren Werken werden oft für zwei und mehr Violoncelle stellenweise verschiedene Stimmen geschrieben, ja oft kommt es vor, dass eine grössere Anzahl von Violoncells ein eigenes sehr klangreiches kleines Orchester bildet, wie z. B. Rossini in der Einleitung seiner Overture zu „Tell“ mittels fünf Violoncell's ein reizendes Schweizer Landschaftsbild giebt.

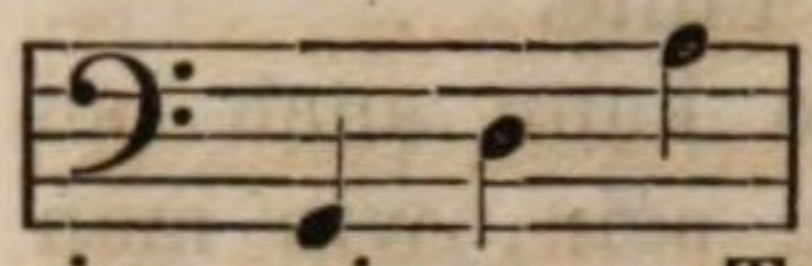
In getragenen Gesangstellen verstärkt man die Violoncelle oft durch die Bratschen im Einklang — wie z. B. im Anfang des *Andante* in Beethoven's *C*moll-Symphonie. Es gewinnt der Gesang der Violoncelle hierdurch sehr an Kraft und Lieblichkeit.

Die Violoncellisten unserer Zeit beherrschen zwar in der Regel ihr Instrument so weit, dass man ihnen früher unmögliche Schwierigkeiten zumuthen kann, doch aber muss man sich im schnellen Tempo vor notenreichen Figuren in der Tiefe hüten, da diese oft undeutlich werden und in ein unverständliches Tongewirre ausarten, welches die besten Spieler selbst irre machen kann. Dasselbe gilt von sehr schnellen Passagen in der Höhe, bei denen der Spieler den Daumen anwenden muss. Figuren letzterer Art werden von der Bratsche leichter und mit besserem Erfolge ausgeführt.

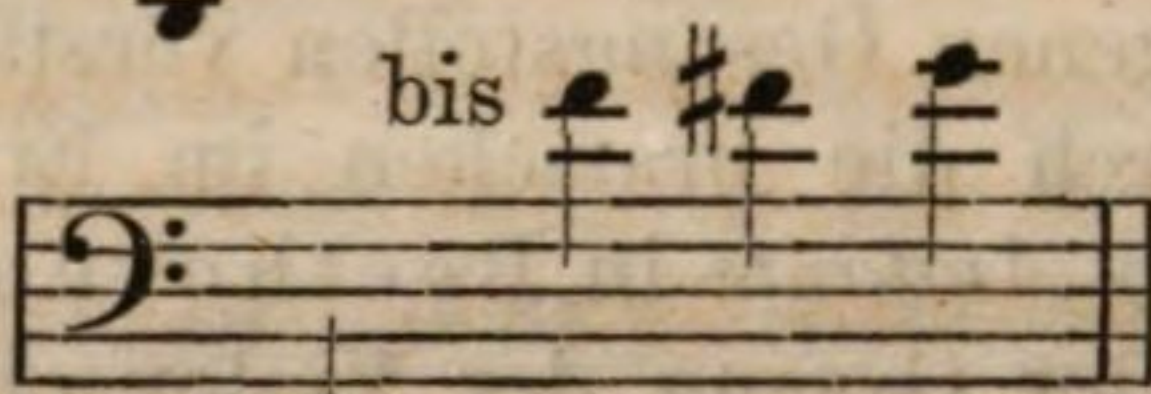
Der Contrabass oder die Bassgeige (ital. *Basso*, franz. *Contrebasse*).

Dieses collossale, stets ein ernstes Gesicht zeigende Instrument ist das Fundament, auf dem jedes Orchester ruht. In den meisten Orchestern hat der Contrabass vier

in Quartan gestimmte Saiten: , die
Bässe mit drei in Quinten gestimmten Saiten:

 finden sich jetzt nicht mehr häufig, weil
sie geringeren Tonumfang nach der Tiefe zu haben und
auch bezüglich der Leichtigkeit des Spieles weniger prak-
tisch sind. Die Töne des Contrabasses klingen eine Oc-
tave tiefer, als sie geschrieben werden, es erstreckt sich
daher sein Tonumfang vom *Contra-E* bis zum kleinen *f*,
bis

fis, höchstens *g*:  oder nach der

üblichen Schreibart:  bis  Der Ge-

brauch einiger älterer Meister — auch Beethovens — die
Contrabassstimme der musikalischen Orthographie wegen
bis zum *Contra-C* zu setzen, ist jetzt ganz abgekommen.
Die Bassisten nehmen — wie dies nicht anders möglich —
die Töne unterhalb des *Contra-E* dann eine Octave höher.
Besser ist es also, man richtet die Bassstimme so ein, dass
sie der Ausführende so spielen kann, wie sie steht.

Aus der grossen Tiefe dieses Instrumentes erhellt die
Nothwendigkeit seine Töne durch irgend ein anderes In-
strument — am besten durch das Violoncell — in der
höheren Octave zu verstärken, indem sonst der Grundbass
zu entfernt von der mittleren Harmonie liegt, dadurch aber
undeutlich wird. Soll nun das Violoncell eine selbstständige
Figur oder ein Solo ausführen, so muss sich wenigstens
der Bass in nicht allzugrosser Tiefe unter der Harmonie
halten. Eine Verstärkung durch Fagotte, Bassclarinetten,
Posaunen oder Ophicleide ist nicht allenthalben rathsam,
weil deren Ton sich weniger gut mit dem des Basses ver-
schmilzt.

Obgleich in jedem grösseren Orchester mehr als ein Contrabass sich befindet, so spielen doch sämtliche derartige Instrumente mit sehr seltenen Ausnahmen *unisono*. Eine solche Ausnahme findet sich in der Ouverture zu Rossini's „Tell“ und zwar bei dem grossen Solo der fünf Violoncelle, wo ein Theil der Bässe *pizzicato* den Grundton angiebt und der andere Theil derselben ebenfalls *pizzicato* den Grundton in der höheren Octave nach-



Ausserdem hat es Berlioz versucht, die Bässe zu theilen und ihnen in vier verschiedenen Stimmen Accorde zu übertragen. Es ist dies eine Neuerung, die wohl von guter Wirkung sein kann, nur muss sie sehr vorsichtig und sparsam angewendet werden.

Doppelgriffe und Arpeggien kommen auf diesem Instrumente nicht vor, ebenso wenig wird hier aus der Anwendung des Dämpfers ein wesentlicher Nutzen gezogen werden können. Von guter Wirkung dagegen kann eine geschmackvolle Verwendung des *Tremolo* sein, wie auch durch das häufig vorkommende *Pizzicato* — namentlich in den mittleren Tönen — schöne Effecte erreicht werden.

Anhaltend schnelle Figuren — besonders in der Tiefe — sind zu vermeiden, denn durch diese entsteht gar leicht ein unverständliches Gebrumme. Man hat überhaupt in neuerer Zeit den Bässen oft Dinge zugemuthet, die geradezu unmöglich sind. Die Spieler suchen nun solche Stellen selbst zu vereinfachen — die Folge davon ist aber ein abscheuliches Tonchaos, das noch verworrener wird, wenn mehrere Contrabässe besetzt sind und jeder Spieler für sich nach seiner Weise „vereinfacht“. Einzelne schnelle Figuren lassen sich jedoch grösstentheils leicht ausführen und sind auch dann von der besten Wirkung. Zu dem Schreiben unpraktikabler Stellen für den Contrabass mag vielleicht Beethoven seine zahlreichen Nach-

ähmer veranlasst haben. Dieser grosse Meister legte viel in die Bassstimme und setzte auch eine bedeutende Virtuosität der Spieler voraus — wie z. B. in der Fugestelle im Scherzo der *Cmoll*-Symphonie, in der Einleitung zum ersten Satze der *Ddur*-Symphonie und in der *Dmoll*-Messe — aber er überschritt nie die Grenze der Möglichkeit.

Von den noch gebräuchlichen Saiteninstrumenten, deren Töne nicht durch das Streichen mit dem Bogen erzeugt werden, ist für das Orchester das einzig wichtige

die Harfe (ital. *Arpa*, franz. *la Harpe*).

Dieses herrliche uralte Instrument erhielt in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch die Erfindung der Pedale von Hochbrucker in Donauwörth in Baiern eine grosse Vervollkommnung. Hierdurch sind der Harfe alle Tonarten möglich geworden, während sich die gewöhnliche sogenannte Haken-Harfe nur in der Tonart, in welche sie gestimmt ist, bewegen und nur nach deren verwandtesten Accorden ausweichen kann.

In den modernen Orchestern ist meistens die Pedal-Harfe mit doppelter Verschiebung in *Ces* (eine Erfindung des verdienstvollen Erard in Paris) im Gebrauch. Sie hat einen Tonumfang vom *Ces* unter der Contra-Octave

bis zum viergestrichenen *fes*:  , inner-

halb welchem sie alle grossen und kleinen Tonstufen hervorbringen kann. Zu bemerken ist jedoch, dass ein erhöhter Ton nicht zugleich mit seinem ursprünglichen Ton — wenn auch in einer anderen Octave — auftreten kann, indem das Pedal, welches einen Ton erhöht, alle Octaven

desselben mit erhöht. Zu vermeiden sind ferner plötzliche Uebergänge aus einer Tonart in eine ganz fremdartige. Man muss in solchen Fällen — wenn man nicht mehrere Harfen zur Disposition hat — dem Spieler durch Pausen Zeit lassen, das Instrument mittels der Pedale umzustimmen.

Die Harfe hat in neuerer Zeit — besonders in der modernen grossen Oper — das Bürgerrecht im Orchester erlangt und sich als integrirender Theil desselben nothwendig gemacht. In Capellen, wo sie noch fehlt, wird sie entweder durch das Pianoforte oder, was noch schlimmer ist, durch ein hier mageres und trostloses Geigenpizzicato, zuweilen auch theilweise durch die Holzblasinstrumente ersetzt und hierdurch die vom Componisten beabsichtigte Wirkung gänzlich zerstört. Schon Nicolo Isouard, Marschner, Rossini u. A., vor Allem aber in neuester Zeit Meyerbeer, Berlioz und R. Wagner haben herrliche Effecte durch die Harfe erreicht. Auf die Letzteren besonders verweise ich die, welche die Anwendung der Harfe zu dramatischen Zwecken genau kennen lernen wollen.

Ganz besonders eignet sich die Harfe zur Begleitung der menschlichen Stimme; sie verschmilzt sich jedoch auch gut mit dem Orchester, besonders mit den Blechinstrumenten und tritt selbst neben diesen, trotz ihres zarten Tones deutlich hervor. Die Wirkung mehrerer im Einklang oder auch aus verschiedenen Stimmen spielender Harfen ist imponirend. (Man sehe die Ouverture zu Meyerbeers „Struensee“, das dritte Finale im „Propheten“ oder die Scenen des dritten Actes aus Wagners „Lohengrin“.)

Die Harfenstimme wird, ähnlich der des Pianoforte, auf zwei Systeme mit Violin- und Bassschlüssel geschrieben. Vollstimmige gebrochene Accorde, Figuren in Triolen oder Sechszehntheilen etc. machen sich am schönsten. Die Töne der tiefen Saiten haben etwas Düsteres und sind bis jetzt grösstentheils nur zu begleitenden Bässen verwendet worden. In der Höhe haben die Harfentöne eine grosse Klarheit und Feinheit; sie dürfen aber nicht zu stark angeschlagen werden, weil sie sonst leicht spröde und hölzern

klingen. Eine höchst brillante Klangwirkung erreicht Berlioz durch die einzelnen mit dem Waldhorn verbundenen Harfentöne in der Harald-Symphonie. Es haben diese Horn- und Harfentöne einen glockenähnlichen Klang. Auch die Harmonika- (Flageolet-)Töne der Harfe hat dieser Componist mit grossem Glück im Orchester benutzt.

Die grosse Doppelharfe steht zwar in *Ces*, ihre Töne werden aber so geschrieben, wie sie klingen.

Die lombardische Mandoline

ist gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen, obgleich noch Mozart die Begleitung des Ständchens im „Don Juan“ für sie schrieb. Deshalb mag sie hier nicht unerwähnt bleiben, denn wenn ein solcher Meister ein Instrument für würdig hält, es in seine Partitur aufzunehmen, ist es ein himmelschreiendes Unrecht, es zu vernachlässigen und gegen des Meisters Absicht es durch das Spiel mit dem Bogen auf der Violine zu ersetzen. Der beste Ersatz der lombardischen Mandoline im „Don Juan“ ist das *Pizzicato* der Solo-Violine. Freilich muss dasselbe dann auch mit solcher Meisterschaft ausgeführt werden wie von Ferdinand David in Leipzig.

Die lombardische Mandoline ist kleiner, als die früher sehr gebräuchlich gewesene gewöhnliche Mandoline. Sie hat acht Saiten, von denen je zwei auf einen Ton ge-

stimmt sind; . Die Saiten in *E*

sind Darmsaiten, die in *A* von Stahl, die in *D* von Messing und die in *G* sind überspinnene Darmsaiten. Der Umfang des Instrumentes ist vom kleinen *g* bis zum drei-

gestrichenen *e*: . Die Saiten werden mit

einem Federkiel geschlagen. Doppelgriffe kommen nicht vor, doch lassen sich schnelle Figuren, namentlich in Tonarten mit Kreuzen, leicht ausführen.

II.

Die Holz-Blasinstrumente.

Auch diese zweite Hauptgruppe des Orchesters zerfällt in Unterabtheilungen und zwar in vier: die *Flöten*, die *Hoboën*, die *Fagotte*, die *Clarinetten*, welche sich ihrer Tonfarbe wie ihrem Mechanismus nach wesentlich von einander unterscheiden.

Der Ursprung der Flöte verliert sich in das graueste Alterthum. Schon die alten Hebräer, Aegypter und Griechen kannten dieses Instrument.

Von der ziemlich zahlreichen Familie der Flöten sind nur zwei Gattungen im Orchester gebräuchlich, die übrigen werden nur bei Militairmusikcorps verwendet, weshalb ich erst bei Besprechung der Instrumentirung dieser auf die anderen Glieder der Flötenfamilie zurückkommen werde.

Die grosse Flöte (ital. *il Flauto*, franz. *la Flûte*.)

Dieses Instrument ist in allen Orchestern eines der unentbehrlichsten. Aus seiner grossen Beweglichkeit und der verschiedenartigen Klangfarbe seiner drei Hauptregister vermag ein geschickter Tonsetzer nicht unerheblichen Vorthail zu ziehen. Sie wird im Violinschlüssel geschrieben und hat den bedeutenden Umfang vom eingestrich-

nen bis zum viergestrichenen *c*: Diesen



Umfang haben jedoch nur die Instrumente neuerer Bauart, der älteren Flöte fehlten das *cis* und *c* der eingestrichenen Octave und die Töne über dem dreigestrichenen *a*. Die Flöte kann mit Leichtigkeit alle ganzen und halben Töne innerhalb des angegebenen Umfanges hervorbringen. Schnelle Läufe — diatonische wie chromatische — lassen sich leicht ausführen, ebenso das Anschwellen und Abnehmen gehaltener Töne. Triller u. a. Verzierungen bieten keine sonderlichen Schwierigkeiten dar, nur vermeide man folgende sehr schwere:



Zum Theil ganz unausführbar und daher gänzlich unzulässig sind aber folgende:



Die tiefen Flötentöne haben etwas Düsteres und sind insofern sehr charakteristisch, die der Mitte sind schwach und klagend, können aber gut angewendet von der schönsten Wirkung sein. Die Höhe ist sehr hell und durchdringend und deshalb vorzugsweise zu kräftigen Stellen brauchbar. Die Töne der Tiefe und Mitte sind selbstverständlich nur im *Piano* brauchbar, im *Forte* werden sie von den anderen Instrumenten so sehr verdeckt, dass man sie gar nicht hört. Sehr viele Tonsetzer benutzen die Flöte nur als eine Verstärkung der Violine in der höheren

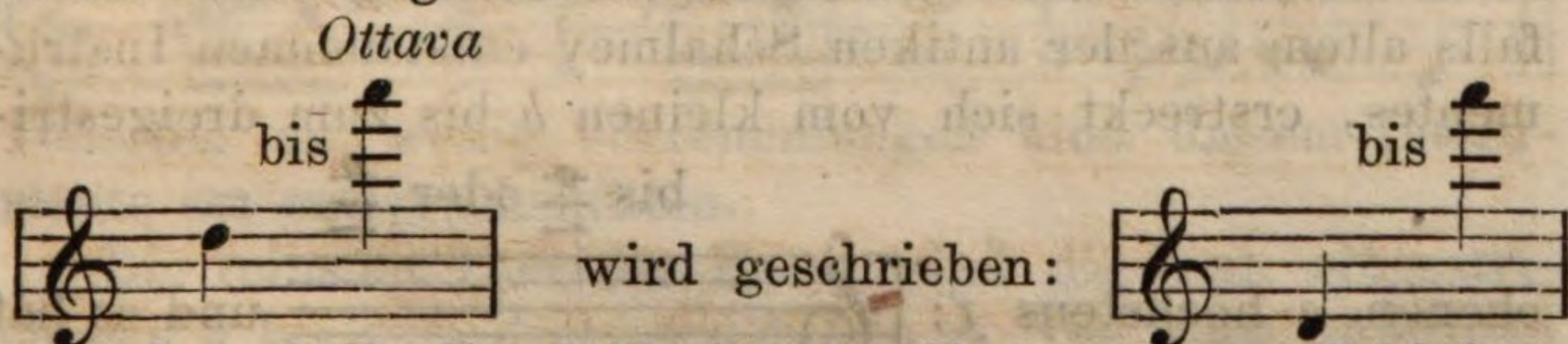
Octave oder im Einklange. Es ist dies jedenfalls ein Verkennen des Characters des Instrumentes, da Beispiele der hervorragendsten Meister genug vorliegen, wo die Flöte auch zu anderen Zwecken verwendet ist.

Im grossen Orchester hat man zwei Flötenstimmen, bei schwächerer Besetzung nur eine, deren Spieler abwechselnd auch wohl die kleine Flöte übernehmen muss.

Die kleine oder Octav-Flöte (ital. *Flauto piccolo*,
franz. *Flûte petite* oder *en Octave*.)

In den meisten dramatischen und symphonischen Werken der neuesten Zeit ist ausser den zwei grossen Flöten noch eine kleine besetzt, oft aber auch übernimmt der zweite Flötist an den betreffenden Stellen die Ausführung der Partie der kleinen Flöte. Bei kleineren Orchestern oder niedereren Musikgattungen ist oft nur ein Piccolo ohne die anderen Flöten vorhanden, alsdann darf es aber nicht höher geschrieben werden, als das höchste melodieführende Instrument, denn da die kleine Flöte eine Octave höher klingt, als sie geschrieben wird, so würde sonst ein zu weiter Zwischenraum zwischen ihr und den anderen Instrumenten entstehen.

Die Octavflöte hat den Umfang vom zweigestrichenen *d* bis zum viergestrichenen *a*:

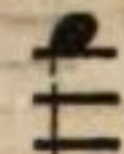


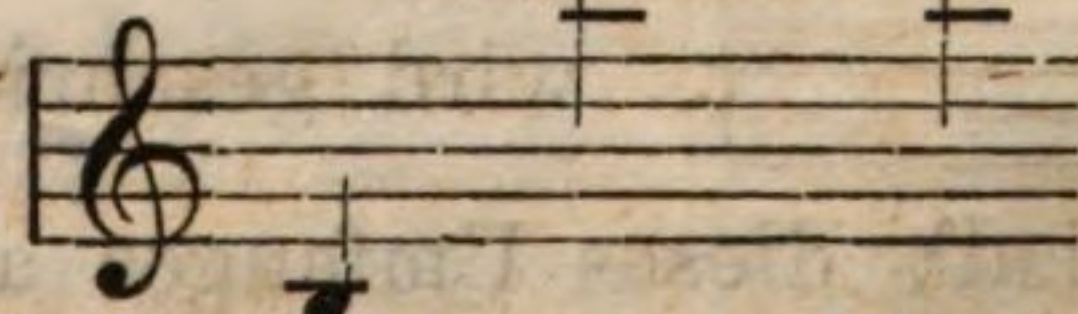
und innerhalb dieses Umfanges alle grossen und kleinen Tonstufen. Von wirklichem Nutzen sind jedoch nur die Töne vom dreigestrichenen *d* bis zum hohen *a*, die der unteren Octave sind matt und gehen in der Orchester-masse ganz verloren. Nur zu ganz besonderen Effecten ist die untere Octave des Piccolo zu brauchen; selbstverständlich ist eine solche Anwendung dieses Instruments nur bei schwacher Orchesterbegleitung von Wirkung. Die

Töne vom dreigestrichenen *d* bis zum viergestrichenen *a* haben eine grelle, Alles überschreiende Tonfarbe und eignen sich daher vorzugsweise zu Fortestellen oder zu dem Ausdrücke des Dämonischen oder einer ausgelassenen Freude. Wer kennt nicht den brillanten Effect der beiden Piccolo's in Caspar's Galgenlied im „Freischütz“ oder ihre dämonische Wirkung in der Introduction zu Marschners „Vampyr“ und in dem Höllenwalzer in Meyerbeers „Robert“? Im *Piano* kann die kleine Flöte mit Glück verwendet werden; es kann das namentlich in solchen Fällen geschehen, wo der Umfang der grossen Flöte nicht ausreicht und wo dann die kleine diesen Mangel ergänzen kann. Freilich muss es dann der Componist verstehen, beide Instrumente so zu verbinden, dass dem Hörer der Unterschied der verschiedenen Klangfarben nicht zu sehr auffällt. Schnelle Läufe, Verzierungen und Triller lassen sich leicht ausführen, nur sind von letzteren die bei der grossen Flöte als schwierig und unmöglich bezeichneten hier noch mehr zu vermeiden. Wie auf der grossen Flöte, so blassen sich auch auf der kleinen die Kreuztonarten leichter, als die mit Be'n.

Die Hoboe (ital. *Oboe*, franz. *Hautbois*.)

Der im Orchester gebräuchliche Umfang dieses ebenfalls alten, aus der antiken Schalmey entstandenen Instrumentes, erstreckt sich vom kleinen *h* bis zum dreigestri-

bis  oder 

chenen *e* höchstens *f*:  und es hat

innerhalb desselben alle grossen und kleinen Tonstufen. Der Ton der Hoboe ist sehr hervorstechend und eigenthümlich, kann aber seiner wenigen Fülle wegen nur dann von merklicher Wirkung sein, wenn er nicht sehr mit dem anderer Instrumente verschmolzen wird. Im *Forte* verschwindet er fast ganz und dient nur zur nöthigen Ausfüllung. Die Hoboe eignet sich sehr gut zu einem getragenen Ge-

sange ernsterer Gattung, wie auch zum Heiteren und Neckischen. Sie hat vermöge ihres spitzen Tones eine grosse Beweglichkeit und schnelle Figuren im *staccato* oder *legato* können sparsam verwendet von sehr guter Wirkung sein. Verzierungen und Triller sind anwendbar mit Ausnahme folgender, welche theils sehr schwer, theils unmöglich sind:



. Es sind ferner Figuren, wie die folgenden, namentlich im raschen Tempo zu vermeiden:



Tonarten mit wenig Vorzeichnungen sind diesem Instrumente am entsprechendsten.

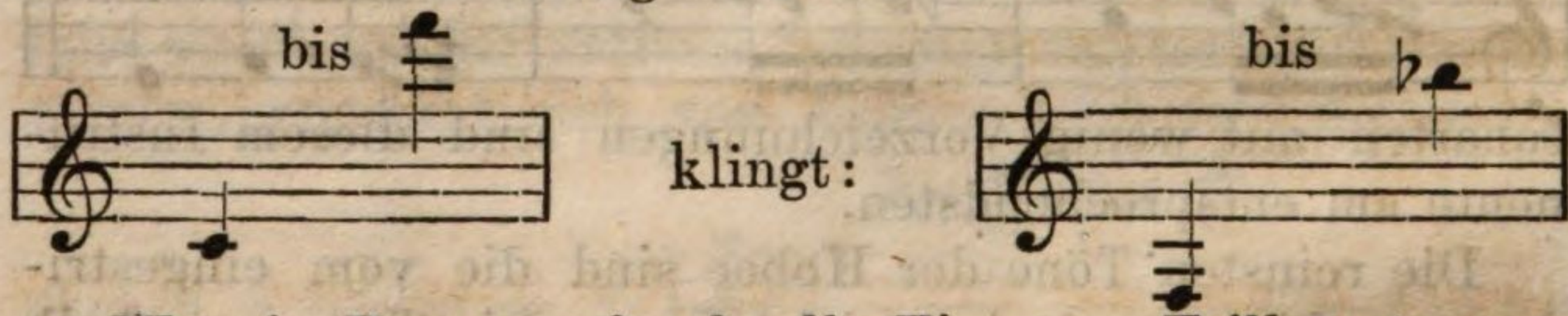
Die reinsten Töne der Hoboe sind die vom eingestrichenen *g* bis zum dreigestrichenen *c*. Die Töne unterhalb des *g* haben etwas Rauhes, können jedoch auch vermisch mit den tiefen Tönen der Flöte, der Clarinette oder des englischen Horns wirkungsvoll verwendet werden. Die höchsten Töne sind sehr schneidend und nur im *Forte* anwendbar.

Im grossen Orchester sind stets zwei Hoboen besetzt, in kleineren oft nur eine. Die Klangfarbe der Hoboe ist von den Meistern älterer und neuerer Zeit sehr mit Vor-

theil benutzt worden. Beethoven hat sie in seinen Symphonien viel beschäftigt, C. M. v. Weber wendete sie mit vielem Geschmack in der Arie: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ im „Freischütz“ an. Haydn und Mozart übertrugen den beiden Hoboestimmen und den Flöten in fast allen ihren Symphonien allein den Discant der Holzblasinstrumente. Zu anhaltend darf man die Hoboen — wie auch alle übrigen Blasinstrumente — schon der Ermüdung der Bläser wegen nicht beschäftigen, überdem verlieren dieselben auch durch zu häufige Verwendung an Reiz. Sehr oft geht in Solo's die Flöte im Einklang mit der Hoboe. Es wird hierdurch ersterer mehr Kraft und letzterer mehr Weichheit gegeben.

Das englische Horn (ital. *Corno inglese*,
franz. *le Cor anglais*)

ist eine vergrößerte Hoboe, deren Röhre jedoch des praktikableren Spieles wegen ein Knie bildet. Die Applicatur ist dieselbe, wie bei der Hoboe. Das englische Horn wird ebenfalls im Violinschlüssel geschrieben; es steht in *F*, also eine Quinte tiefer als die Hoboe und gehört daher zu den transponirenden Instrumenten. Sein Umfang ist vom kleinen *f* bis zum zweigestrichenen *b*; welche Töne aber um eine Quinte höher geschrieben werden:



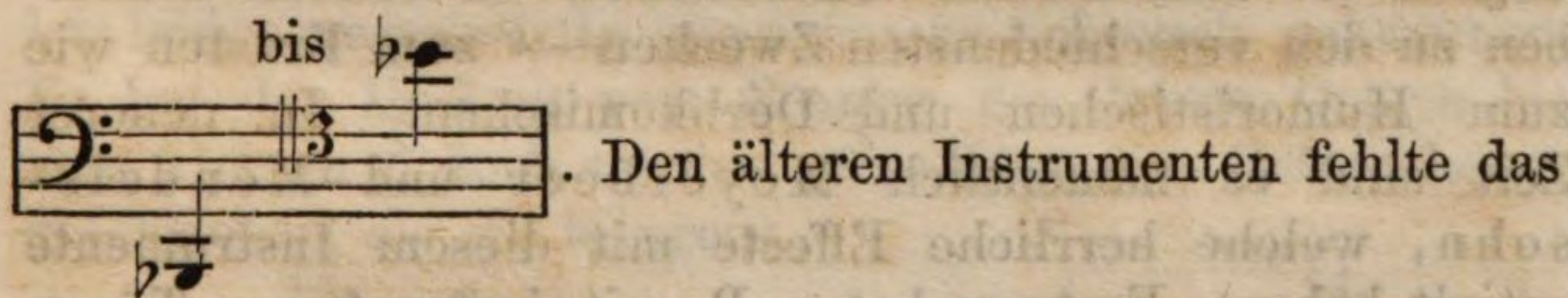
Was in Bezug auf schnelle Figuren, Triller etc. von der Hoboe gesagt worden, gilt auch von dem englischen Horne. Seine hohen Töne unterscheiden sich wenig von denen der Hoboe, sind auch nicht ganz rein. Herrlich ist jedoch das mittlere und das tiefe Register. Letzteres hat etwas Düsteres und Geheimnissvolles, das auch von neueren Meistern trefflich verwendet worden ist. Erst in neuerer Zeit ist dieses schöne Instrument wieder in Aufnahme gekommen. Man findet es mit Glück bei Rossini

(Arie der Amenaide im „Tancréd“ und Ouverture zu „Tell“), bei Meyerbeer, Halévy, (die beiden obligaten englischen Hörner in dem Ritornell der Arie des Eleazar in der Oper „Die Jüdin“), bei Berlioz und Rich. Wagner in herrlicher Verwendung. Beethoven und Weber haben sich seiner nie bedient, Gluck hat es dagegen in die Partitur einer seiner italienischen Opern aufgenommen, ohne jedoch wesentlichen Vorthail davon zu ziehen.

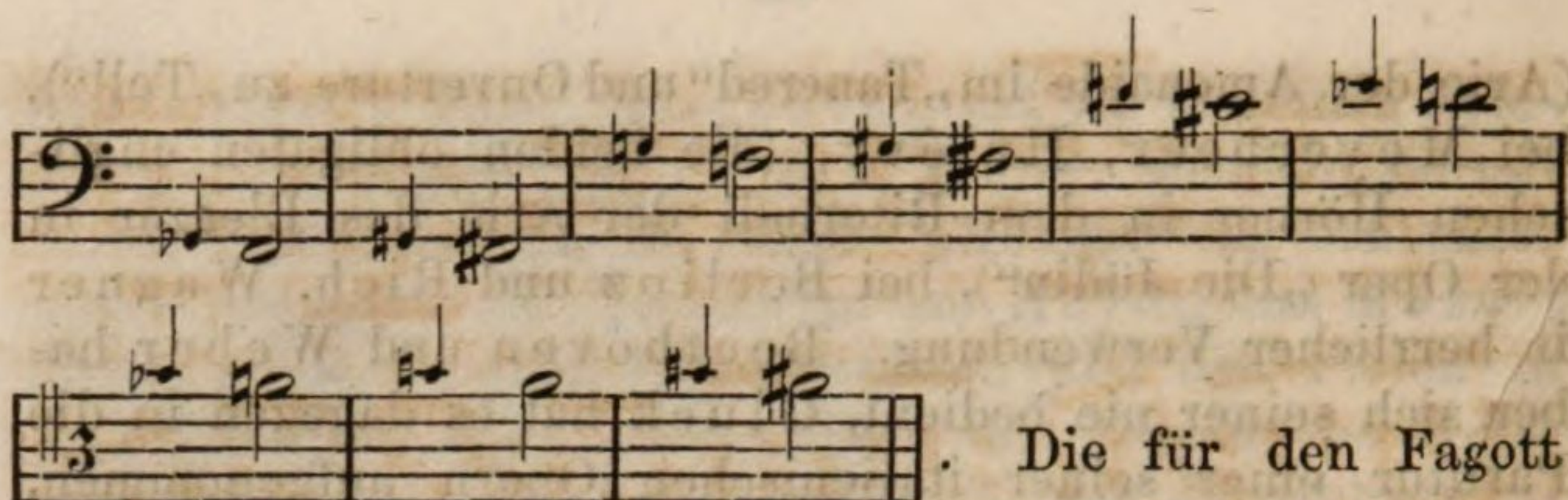
Leider giebt es noch viele grössere Orchester, in denen das englische Horn fehlt und man es durch die tiefen Hoboe- und hohen Fagotttöne zu ersetzen sucht — ein abscheulicher und unkünstlerischer Schlendrian! In der Regel ist dieses Instrument auch bei grösseren Werken nur einfach vertreten, doch kommen auch zwei Stimmen für dasselbe vor.

Der Fagott (ital. *Fagotto*, franz. *Basson*).

Der Fagott ist der Bass der Hoboe, während das englische Horn deren Bratschen- oder Altstimme vertreten kann. Der Umfang des Fagotts ist sehr bedeutend, der im Orchester brauchbare umfasst chromatisch die Töne vom *Contra B* bis zum eingestrichenen *b*:



Contra H und das grosse *Cis*, jetzt kann man bei dem vervollkommeneten Mechanismus diese Töne wohl schreiben, doch ist es rathsam, dem Bläser Zeit zum Vorbereiten des Ansatzes zu lassen. Man kann dem Fagott sehr wohl schnellere Figuren und dergl. zumuthen, ebenso sind Triller leicht zu machen mit Ausnahme der auf den Tönen vom *Contra B* bis zum grossen *E*, ferner der über dem eingestrichenen *fis* liegenden. Ausserdem sind folgende Triller theils sehr schwer, theils unmöglich:



leichtesten und daher auch bestklingendsten Tonarten sind: *A, D, G, C, F, B, Es* und die verwandten Molltonarten.

Die Klangfarbe dieses Instrumentes ist nicht sehr glänzend und frisch, sein Ton kann leicht komisch oder gar lächerlich werden, obwohl er — namentlich im Verein mit den Clarinetten oder Hörnern — auch des erhabenen Ausdrucks fähig gemacht werden kann. Die Töne der tiefen Octave liefern sehr schöne Bässe zu den Holzblasinstrumenten, die mittleren sind matt und wenig hervorstechend, die hohen jedoch — etwa vom kleinen *b* an — sind sehr charakteristisch, wenn sie auch oft etwas Gezwungenes haben. Diese hohen Töne sind schon von Haydn und Mozart viel und mit Erfolg angewendet worden. Die grösste Meisterschaft in der Behandlung des Fagotts hat aber Bethoven bewährt. Er benutzt denselben zu den verschiedensten Zwecken — zum Ernsten wie zum Humoristischen und Derbkomischen. In neuerer Zeit sind es namentlich Meyerbeer und Mendelssohn, welche herrliche Effecte mit diesem Instrumente erzielt haben. Ersterer hat z. B. mit den matteren Tönen der mittleren Lage des Fagotts in der Auferstehungsscene der Nonnen in „Robert der Teufel“ eine grossartige, die Situation in höchst charakteristischer Weise illustrirende Klangwirkung erreicht:



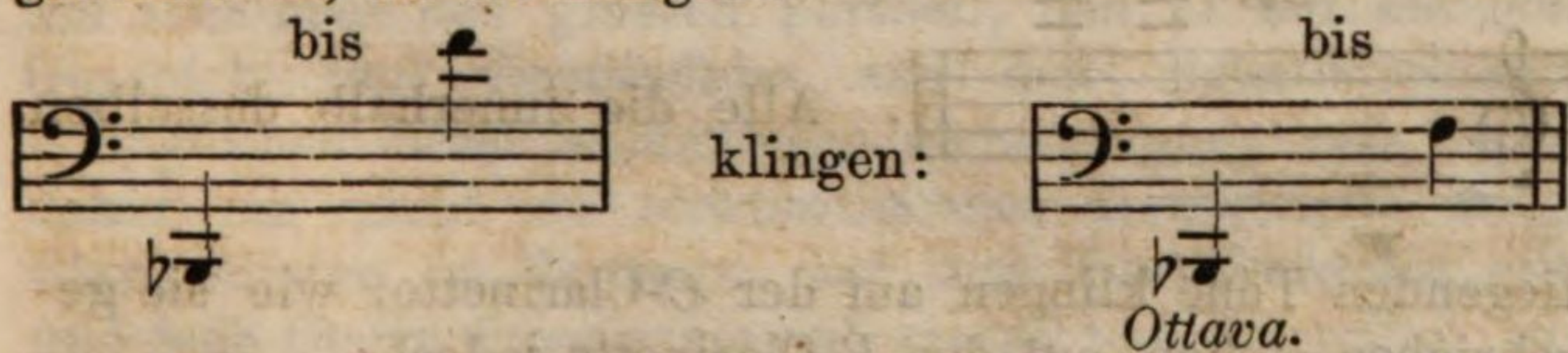


Ganz bedeutenden Vorthail haben namentlich neuere Meister aus der Verbindung des Fagotttons mit dem *Pizzicato* des Violoncells und des Basses oder mit einzelnen Tönen der Pauken gezogen.

In allen nur einigermaassen gut besetzten Orchestern giebt es zwei Fagottstimmen, wie denn auch alle Werke höheren Ranges mit zwei Fagotten geschrieben sind. Kleinere Orchester haben oft nur einen, Tänze werden in der Regel nur mit einer solchen Stimme gesetzt. Die tiefen und mittleren Töne des Fagotts schreibt man in dem Bassschlüssel, die höheren der Deutlichkeit wegen in dem Tenorschlüssel.

Der Contrafagott

ist leider gegenwärtig ganz ausser Gebrauch gekommen. Er hat den Umfang vom *B* unter der Contra-Octave bis zum kleinen *f*, doch werden seine Töne eine Octave höher geschrieben, als sie klingen:

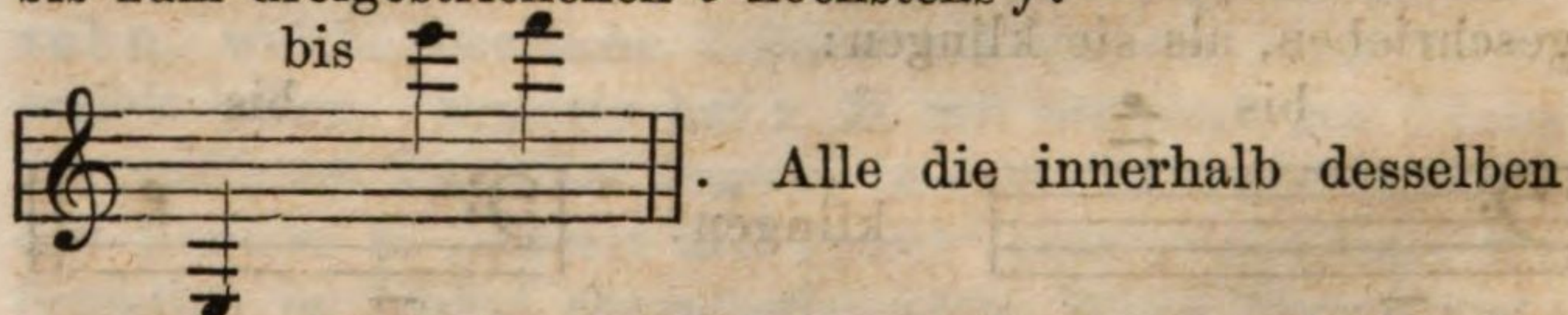


Haydn hat ihn mit grossem Erfolge in der „Schöpfung“, Beethoven in der C-moll- und in der neunten Symphonie, sowie in der Ouverture zu „König Stephan“, im „Fidelio“ etc. angewendet. Da man aber jetzt gar keine Bläser mehr für dieses Instrument findet, so begeht man oft den

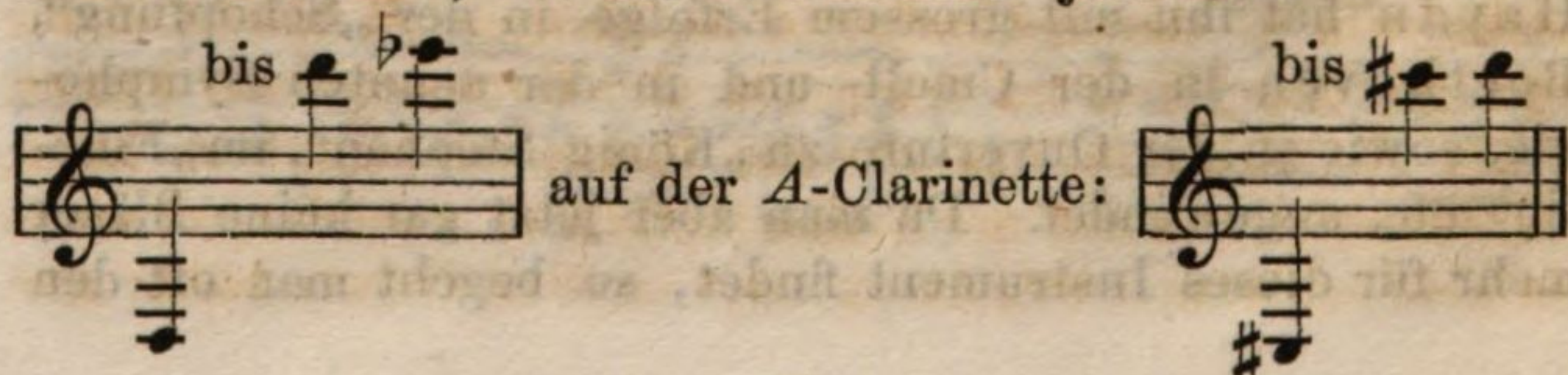
Missgriff, statt dessen eine Ophicleide oder gar eine Bass-tuba zu besetzen. Abgesehen davon, dass diese Instrumente nicht die Tiefe des Contrafagotts haben, so ist ihr Character auch so sehr von dem dieses vergessenen Instrumentes verschieden, dass man besser thut, es ganz unbesetzt zu lassen.

Die Clarinette (ital. *Clarinetto*, franz. *la Clarinette*).

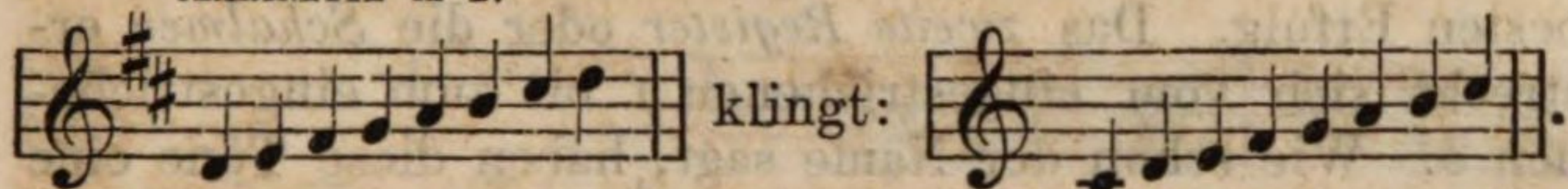
Im Orchester werden Clarinetten von drei verschiedenen Stimmungen gebraucht, welche in der Partitur genau vorgeschrieben werden müssen. Diese Stimmungen sind die in *C*, *B* und *A*. Die *C*-Clarinette ist ein nicht transponirendes Instrument, d. h. seine Töne klingen so wie sie geschrieben werden. Sie hat den am wenigsten schönen Ton von den genannten Stimmungen und wird daher — namentlich in neuerer Zeit — nur selten angewendet. Die *B*-Clarinette ist die schönste von Allen. Ihre Töne klingen eine grosse Tonstufe tiefer, als sie geschrieben werden. Sie hat einen weichen, der Menschenstimme nahe kommenden Ton, besonders in der mittleren und höheren Lage und eignet sich daher auch am besten zu Solo's. Die *A*-Clarinette, deren Töne eine kleine Terz tiefer klingen, als sie geschrieben werden, hat eine düsterere Tonfärbung, auch ist sie nicht in allen Registern so rein als die *B*-Clarinette. Alle Clarinetten werden im Violinschlüssel geschrieben. Ihr Umfang ist chromatisch vom kleinen *e* bis zum dreigestrichenen *e* höchstens *f*:



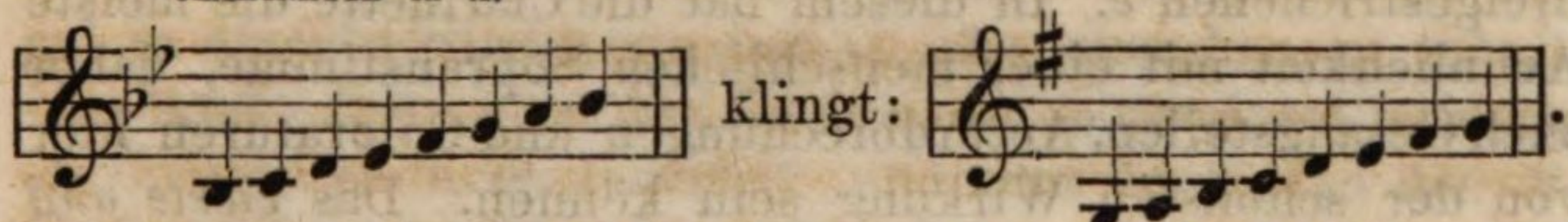
liegenden Töne klingen auf der *C*-Clarinette, wie sie geschrieben stehen, auf der *B*-Clarinette jedoch:



Die zu einem Tonstücke gewählte Stimmung der Clarinette muss man in der betreffenden Stimme bemerken, also zu Anfange derselben schreiben: Clarinette in *C*, Clarinette in *B* oder Clarinette in *A*. Diese verschiedenen Stimmungen hat man eingeführt, weil es vermöge des Mechanismus des Instrumentes schwierig ist, aus Tonarten mit vielen Vorzeichnungen zu blasen. Zu den *Be*-Tonarten in *Dur* und *Moll* benutzt man die *B*-Clarinette, zu den *Kreuz*-Tonarten die *A*-Clarinette. Kann man die Schärfe der *C*-Clarinette in einem Tonstücke aus *Cdur* nicht gebrauchen, so schreibt man auch für diese Tonart in neuerer Zeit oft die *B*-Clarinette vor, welche dann in *Ddur* bläst, z. B.

CLARINETTE in *B*.

Für ein Tonstück in *Gdur* nimmt man in einem solchen Falle auch oft die *A*-Clarinette, welche dann *Bdur* vorzeichnet hat, z. B.

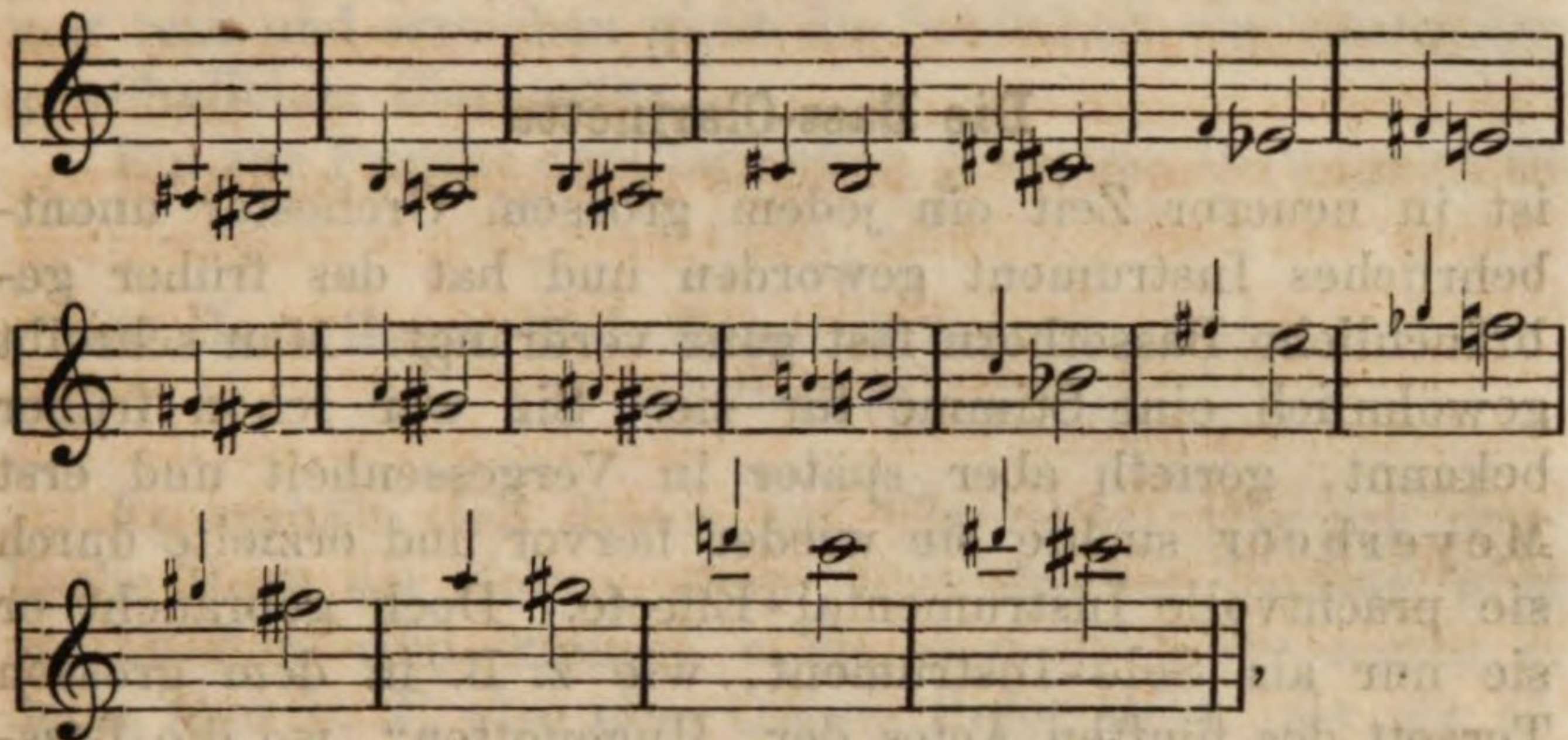
CLARINETTE in *A*.

Ausser dieser Erleichterung für den Ausführenden gewähren die verschiedenen Stimmungen dem Componisten aber noch den grossen Vorthail, den er bei einigem Geschick und Verständniss aus den eigenthümlichen Klangfarben dieser Stimmungen ziehen kann, und es ist daher ein nicht zu rechtfertigender Missbrauch, wenn Clarinettisten im Vertrauen auf ihre Kunstfertigkeit alle und jede Clarinettenstimme auf einem und demselben Instrumente — der *B*-Clarinette — blasen. Wünscht z. B., um nur einen Fall zu erwähnen, der Componist das kleine *e* der *A*-Clarinette, das wie das kleine *cis* klingt, so kann der Bläser dieses auf der *B*-Clarinette nicht schaffen, er muss es also entweder weglassen oder es eine Octave höher ge-

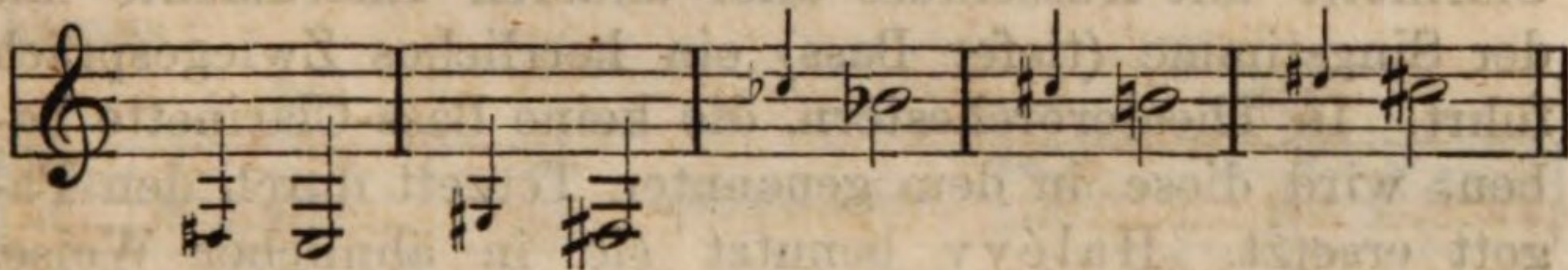
ben, handelt aber in beiden Fällen der Intention des Tonsetzers entgegen.

Der Ton und der Character der Clarinette ist in den vier Registern derselben sehr verschieden: das *tiefe Register* vom kleinen *e* bis zum eingestrichenen *e* hat etwas Trübes und Schauerliches. Es eignet sich vorzüglich zur Darstellung des Schreckens, des Geisterhaften und des Geheimnissvollen. Die älteren Meister kannten diesen herrlichen Farbenton nicht, wenigstens haben sie ihn nie benutzt. Erst Weber malte mit ihm z. B. die Schrecken der Wolfsschlucht, wie er überhaupt die Clarinette mit besonderer Vorliebe behandelte. Die neueren dramatischen Componisten, namentlich Meyerbeer, Halévy und R. Wagner, benutzen dieses Register oft und mit dem besten Erfolg. Das *zweite Register* oder die *Schalmey* erstreckt sich vom eingestrichenen *f* bis zum eingestrichenen *b*. Wie schon der Name sagt, haben diese Töne eine gewisse Aehnlichkeit mit jenem antiken Instrumente und eignen sich ihrer Fülle wegen ebenso zum Ausdruck sanfter Gefühle wie stürmischer Leidenschaften. Das *dritte Register* umfasst die Töne vom eingestrichenen *b* bis zum dreigestrichenen *c*. In diesem hat die Clarinette die meiste Aehnlichkeit mit einer menschlichen Sopranstimme, daher auch Gesangstellen, Accordbrechungen und Coloraturen hier von der schönsten Wirkung sein können. Das *vierte und höchste Register* wird von den Tönen oberhalb des dreigestrichenen *c* gebildet. Es ist dieses Register wenig brauchbar, namentlich bei Clarinetten von höherer Stimmung, als in *B*. Seine Töne haben etwas äusserst Schneidendes und Scharfes, auf den hohen Clarinetten sind sie geradezu unerträglich. In einem rauschenden *Forte* können sie von Nutzen sein; will man sie im *Piano* zu irgend einem Zwecke anwenden, so muss ihr Ansatz gehörig vorbereitet werden. Die Beweglichkeit der Clarinette ist in allen Registern sehr gross; mit Leichtigkeit kann sie schnelle Figuren etc. hervorbringen, nur muss man solche in Tonarten mit vielen Vorzeichnungen möglichst vermeiden. Alle Nüancen, wie das *legato*, *staccato*, *crescendo*, *de-*

crescendo etc. lassen sich leicht machen, ebenso Triller, mit Ausnahme folgender:



welche sehr schwer, und folgender:



welche ganz unausführbar sind.

In den grossen, wie in den kleineren Orchestern sind stets zwei Clarinettenstimmen besetzt, welche in der Regel in einerlei Stimmung stehen. Zu bemerken ist jedoch hier noch, dass man bei Tänzen oft auch eine Clarinette in *D* (zu den Kreuztonarten) und eine in *Es* (zu den *B*-Tonarten) anwendet. Die Töne der ersteren klingen eine grosse Secunde, die der letzteren eine kleine Terz höher, als sie geschrieben werden. Diese Stimmungen sind natürlich noch schärfer, als die der *C*-Clarinette, doch ist ihr schreiender Ton bei Tänzen, wo die erste Clarinette fast durchgehend die erste Violine verstärken muss, zu diesem Zwecke sehr brauchbar. Der zweiten Clarinette giebt man in dieser Musikgattung aber stets eine tiefere Stimmung, in Kreuztonarten die in *A*, in *B*-Tonarten die in *B*. Zu *C*dur und *G*dur nimmt man auch hier in der Regel *C*-Clarinetten.

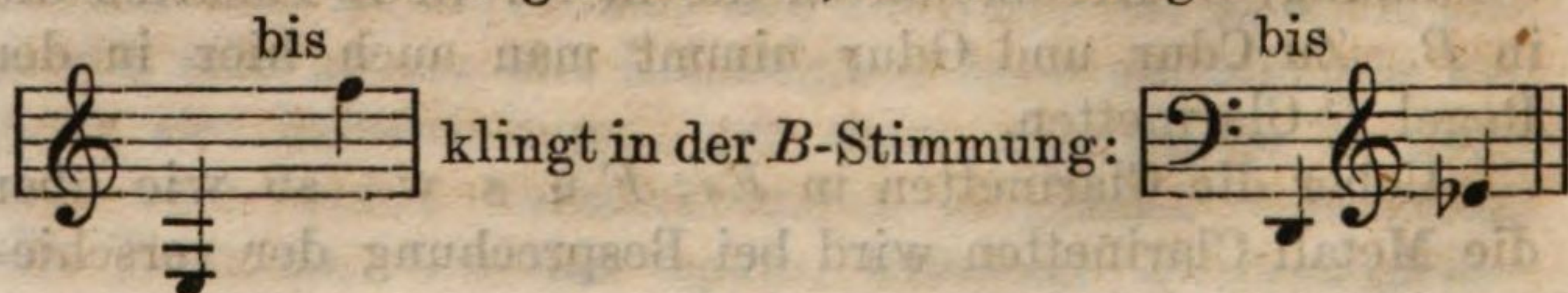
Ueber die Clarinetten in *Es*, *F* u. s. w., so wie über die Metall-Clarinetten wird bei Besprechung der verschie-

denen Gattungen der Militairmusik — bei welcher sie fast allein gebräuchlich sind — die Rede sein.

Die Bass-Clarinetten

ist in neuerer Zeit ein jedem grossem Orchester unentbehrliches Instrument geworden und hat das früher gebräuchliche Bassethorn fast ganz verdrängt. Man schreibt gewöhnlich eine Stimme für sie. Sie war schon früher bekannt, gerieth aber später in Vergessenheit und erst Meyerbeer suchte sie wieder hervor und erzielte durch sie prachtvolle Instrumental-Effecte. Doch gebraucht er sie nur als Solo-Instrument, wie z. B. in dem grossen Terzett des fünften Actes der „Hugenotten“, wo die Bass-Clarinetten mit Ausschluss aller anderen Instrumente mit der Singstimme (tiefer Bass) ein herrliches Zwiegespräch führt. In Theaterorchestern, die keine Bass-Clarinetten haben, wird diese in dem genannten Terzett durch den Fagott ersetzt. Halévy benutzt sie in ähnlicher Weise. R. Wagner wendet die Bass-Clarinetten mit anderen Instrumenten vereint an, wie z. B. im Gebet der Elisabeth im „Tannhäuser“ und als dritte Clarinettenstimme fast durch die ganze Partitur des „Lohengrin“ hindurch. Nicht minder grossen Vorthail weiss Berlioz aus diesem Instrument zu ziehen. Leider fehlt sie noch in vielen deutschen Kapellen und man sucht sie dann durch den Fagott und das tiefe Register der Clarinette zu ersetzen.

Auch die Bass-Clarinetten hat zweierlei Stimmung, in *B* und in *C*, doch wird letztere selten angewendet. Ihr Umfang ist bei der *B*-Stimmung vom grossen *D* bis zum eingestrichenen *es*, bei der *C*-Stimmung vom grossen *E* bis zum eingestrichenen *f*. Die Bass-Clarinetten wird ebenfalls im Violinschlüssel, ihre Töne also eine None oder eine Octave höher geschrieben, als sie klingen:

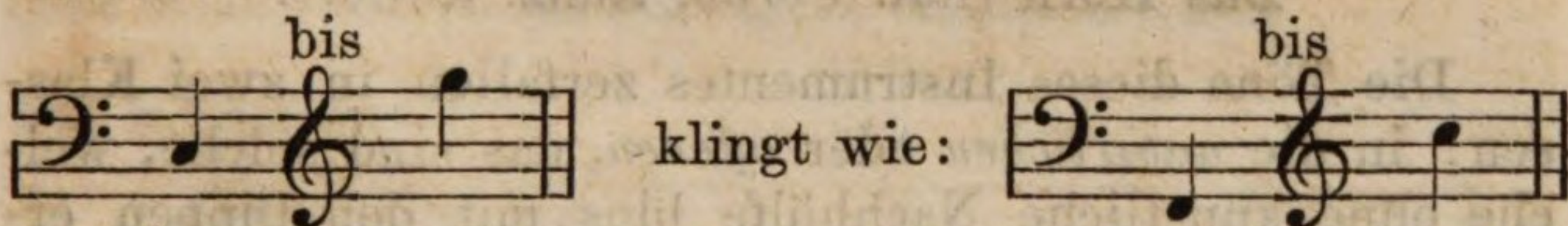


in der *C*-Stimmung eine Octave tiefer. Besonders charakteristisch sind die tiefen Töne, die höheren sind nicht immer rein und erreichen nicht die Schönheit von denen der gewöhnlichen Clarinette.

Ein zur Familie der Clarinetten gehöriges Instrument ist

das Bassethorn (ital. *Corno di bassetto*, franz. *le Cor de Basset*).

Es verhält sich dieses zur Clarinette, wie das englische Horn zur Hoboe. Sein chromatischer Umfang wird geschrieben vom kleinen *c* bis zum dreigestrichenen *g*, da es aber in *F*, also eine Quinte tiefer steht, als die *C*-Clarinette, so stellt sich sein Umfang folgendermaassen heraus :



Wie bei der Bass-Clarinette sind auch hier die hohen Töne nicht ganz rein, die mittleren dagegen sehr schön, die tiefen, welche man jedoch nur sehr vorsichtig, namentlich in nicht zu schneller Aufeinanderfolge, gebrauchen muss, haben Aehnlichkeit mit dem tiefen Register der Bass-Clarinette. Mozart hat dieses Instrument im Requiem, im „Titus“, in der „Zauberflöte“ und in seinen Serenaden für Blasinstrumente (hier oft zweistimmig) sehr schön angewendet und es ist wohl ein Missgriff zu nennen, dass man in diesen Werken dasselbe durch andere Tonmittel immer nur ungenügend ersetzt. Getragene Gesangstellen machen sich für das Bassethorn besser als schnelle Figuren, doch können auch diese mit Geschick und Sachkenntniss geschrieben von der besten Wirkung sein. Die für das Bassethorn passendsten Tonarten sind die mit *Be'n*, also etwa *Fdur*, *Bdur*, *Esdur*, *Asdur*, wo es in *Cdur*, *Fdur*, *Bdur*, *Esdur* geschrieben wird — und die entsprechenden Molltonarten.

III.

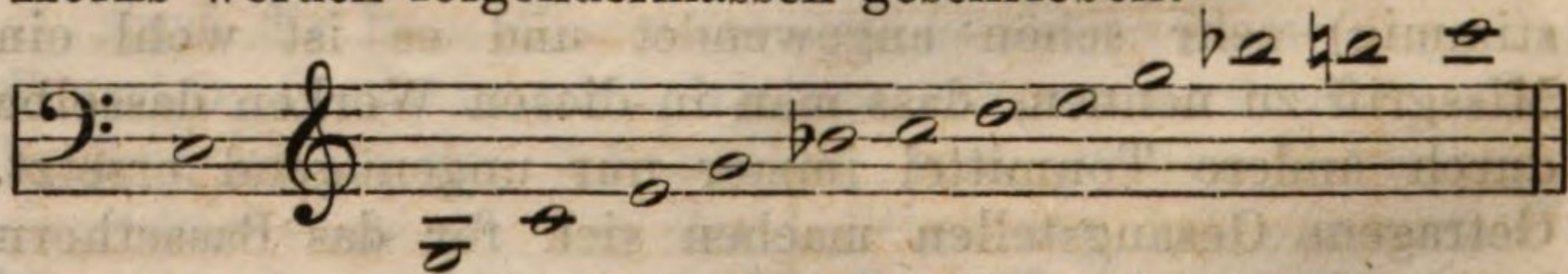
Die Messing-Blasinstrumente.

Nach der Art und Weise, wie für diese Gattung geschrieben wird, kann man die Messing-Blasinstrumente in transponirende und nicht transponirende eintheilen. Zu ersteren gehören das *Horn*, die *Trompete*, und das *Cornet à piston*, zu letzteren die *Posaunen*, die *Ophicleide* und die *Basstuba*.

Das Horn (ital. *Corno*, franz. *le Cor*).

Die Töne dieses Instrumentes zerfallen in zwei Klassen: in die *natürlichen* oder *offenen*, das sind solche, welche ohne künstliche Nachhülfe blos mit den Lippen erzeugt werden, und in die *gestopften* oder *dumpfen*, welche dadurch gewonnen werden, dass man während des Blasens den Schalltrichter mit der rechten Hand mehr oder weniger verschliesst. Die natürlichen Töne haben einen vollen, hellen und freien Character, während die gestopften düsterer und umschleierter klingen.

Die natürlichen im Orchester brauchbaren Töne des Horns werden folgendermassen geschrieben:



Da aber zu jeder Tonart für das Horn eine eigene Stimmung vorhanden ist, es daher stets scheinbar aus Cdur bläst, so klingt natürlich auch obige Tonreihe in jeder Stimmung anders, als sie geschrieben wird. Diese verschiedenen Stimmungen werden dadurch erreicht, dass man die Röhre des Instrumentes durch aufgesteckte Krummbögen und sog. Setzstücke verlängert. Ein Horn ohne alle

aufgesetzte Bögen oder Setzstücke stimmt in der Regel in *C* und es klingen dessen Töne, so wie sie geschrieben werden. Nachfolgende Tabelle mag das eben Gesagte veranschaulichen und zugleich lehren, welche Töne der oben mitgetheilten Tonreihe in den verschiedenen Stimmungen anzuwenden sind und welche nicht:

HORN in hoch *C*. (*C alto*)



(Das hohe *C*-Horn ist also nicht transponirend.)

HORN in hoch *B* (*B alto*)



HORN in *A*

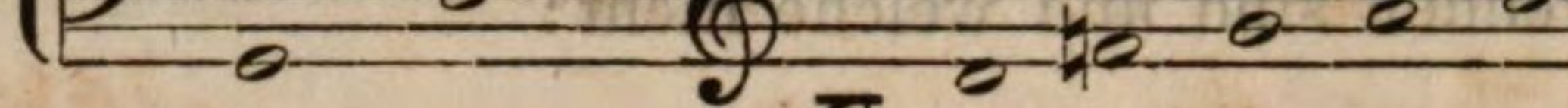


HORN in *As*



HORN in G

klingt:



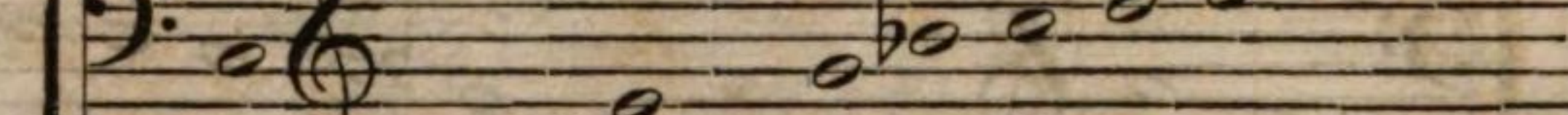
HORN in GES und FIS

klings:

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of two staves. The top staff begins with a bass clef and a treble clef sign, followed by a series of notes. The bottom staff begins with a bass clef and a treble clef sign, followed by a series of notes. The music is written in a historical style with various note values and accidentals. The word 'klings:' is written to the left of the bottom staff.

HORN in F

klings:



The 'klings:' section consists of two staves of music. The first staff begins with a bass clef and a treble clef, followed by a series of notes. The second staff also begins with a bass clef and a treble clef, followed by a series of notes. A brace connects the two staves, indicating they are part of a single musical phrase.

HORN in E

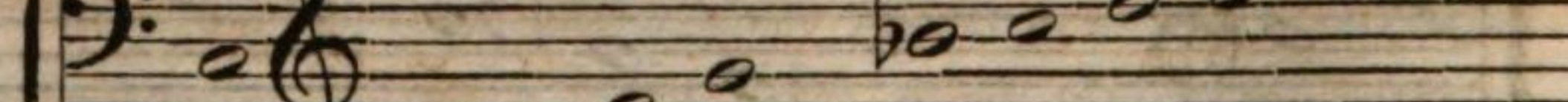
klingt:



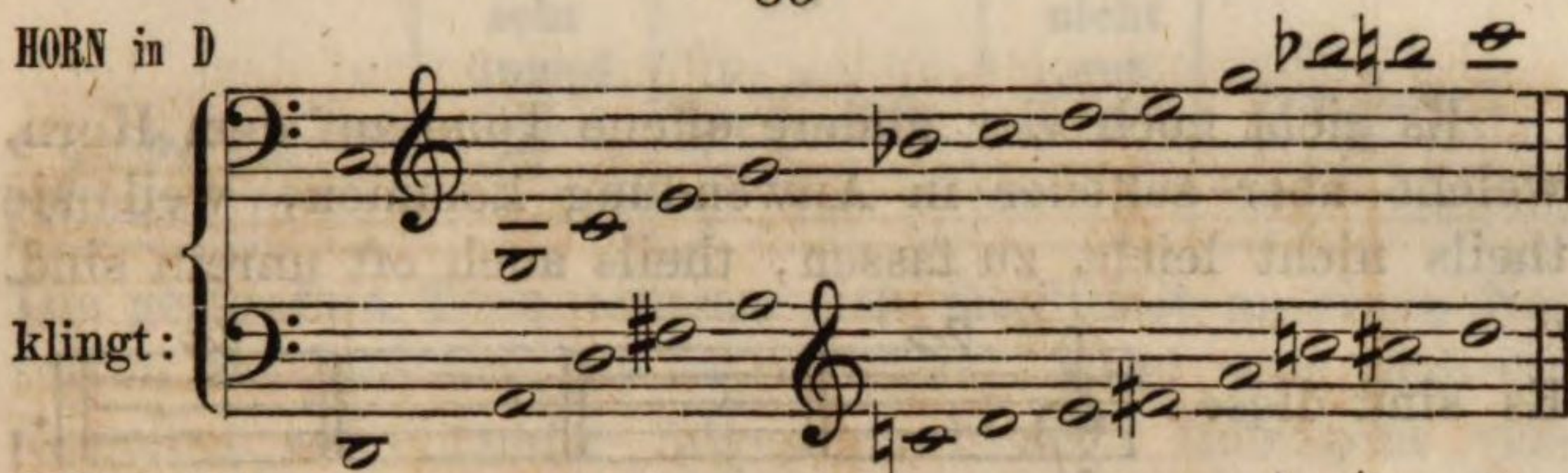
The 'klingt' section consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, and G5. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It contains a series of notes: F-sharp3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, and F4. The notes are connected by a brace on the left and a brace on the right, indicating they are part of a single melodic line.

HORN in ES

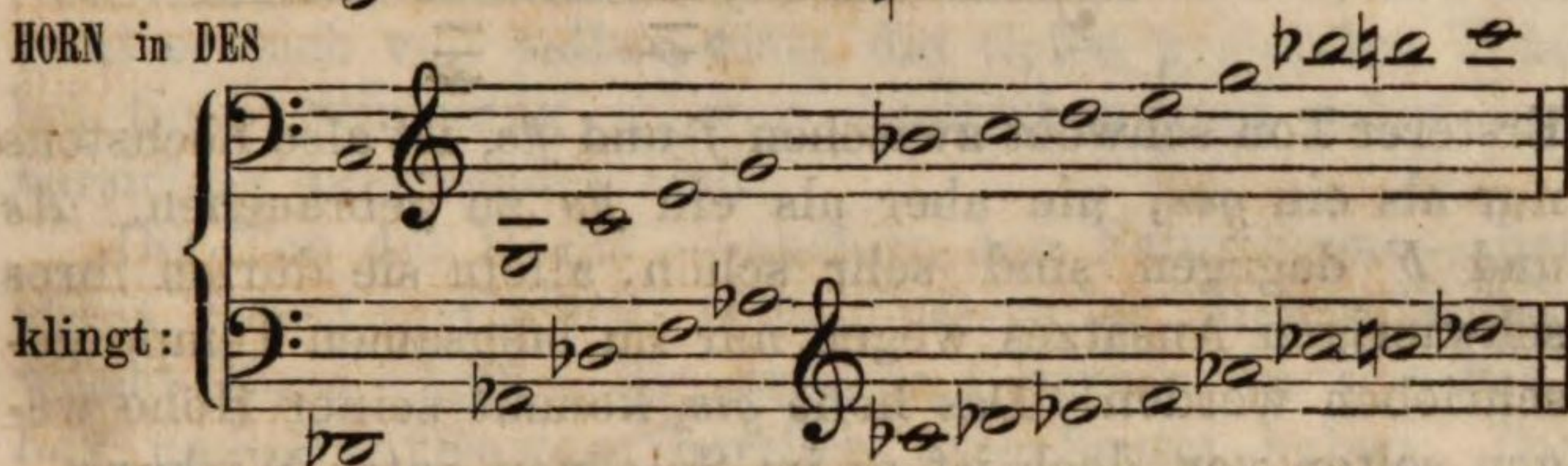
klings:



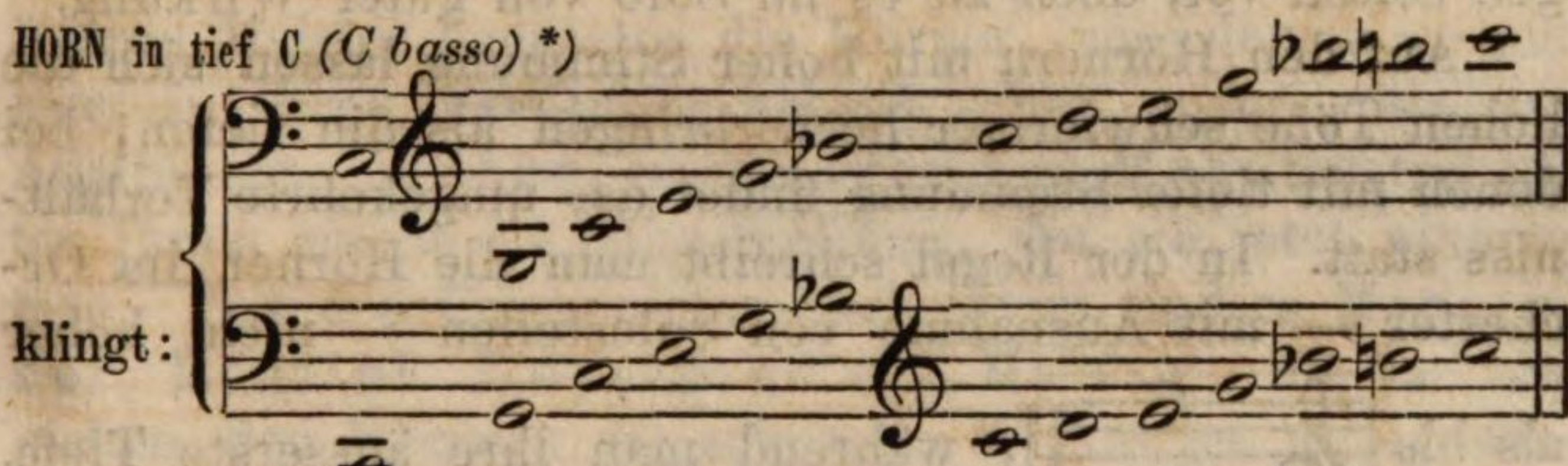
HORN in D



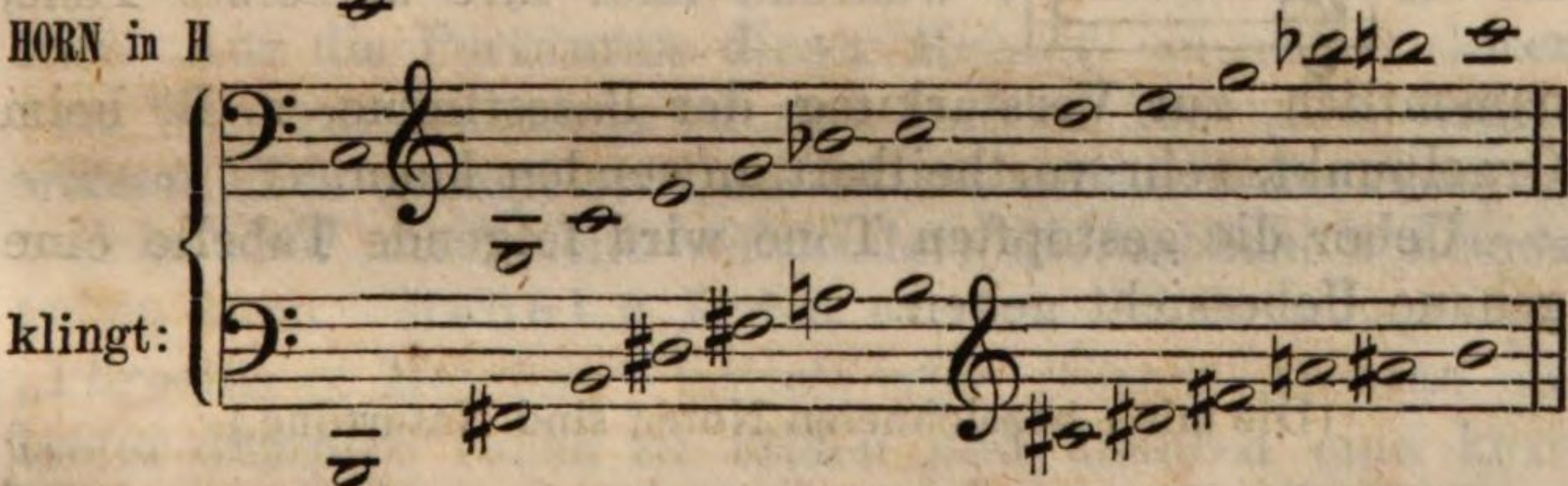
HORN in DES



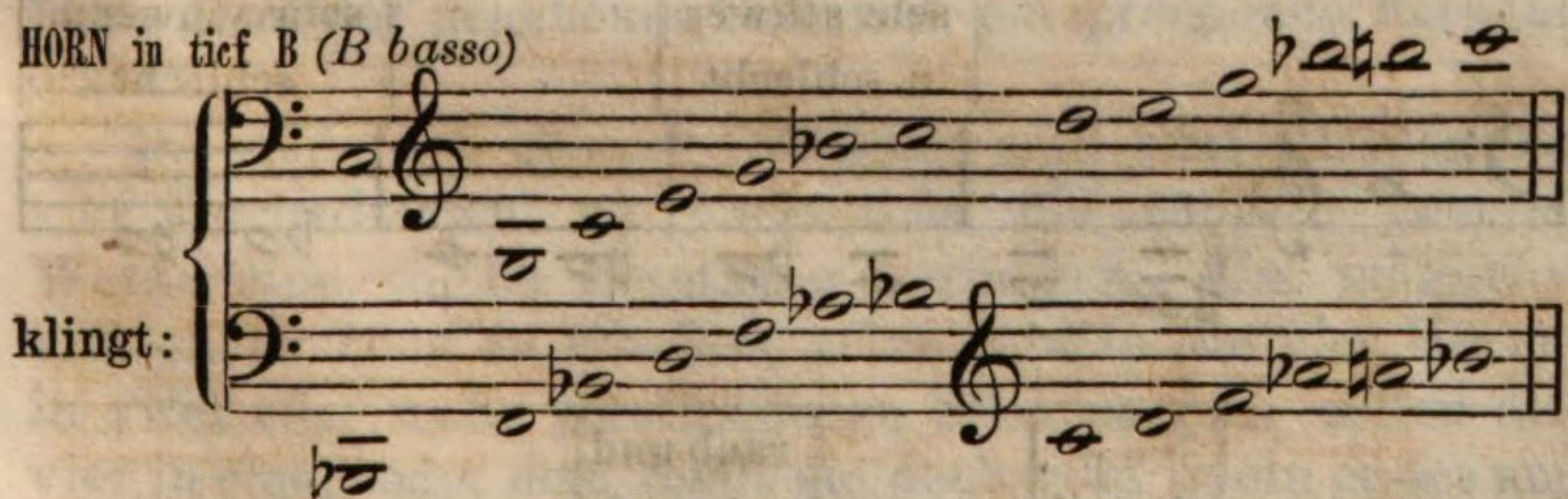
HORN in tief C (C basso) *)



HORN in H



HORN in tief B (B basso)



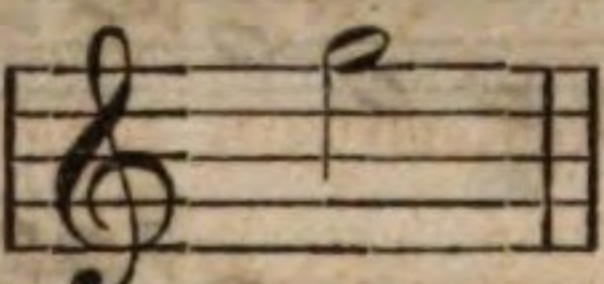
*) Da das hohe C-Horn selten gebraucht wird, so bedeutet die Vorschrift „Horn in C“ ohne eine anderweitige Bezeichnung stet diese tiefe Stimmung.

Es giebt noch vier andere offene Töne auf dem Horn, welche aber seltener in Anwendung kommen, weil sie theils nicht leicht zu fassen, theils auch oft unrein sind.



Ersterer Ton schwebt zwischen *f* und *fis*, ist also höchstens nur als ein *ges*, nie aber als ein *fis* zu gebrauchen. *As* und *F* dagegen sind sehr schön, allein sie dürfen ihres schwierigen Ansatzes wegen nur im langsamen Tempo geschrieben werden. Das hohe *gis* kommt seiner Höhe wegen selten vor, doch ist es im Solo von guter Wirkung.

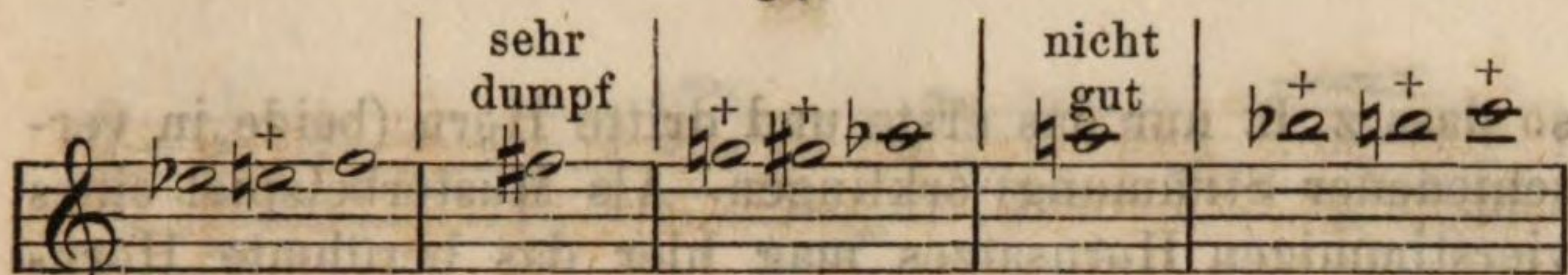
Auf den Hörnern mit hoher Stimmung lassen sich die hohen Töne schwieriger hervorbringen als die tiefen, bei denen mit tiefer Stimmung findet das umgekehrte Verhältniss statt. In der Regel schreibt man die Hörner im Orchester — mit Ausnahme von Solostellen — nicht höher

als bis , während man ihre äusserste Tiefe, namentlich zur Verstärkung der Bassstimme, z. B. beim Orgelpunkt, sehr vortheilhaft anwenden kann.

Ueber die gestopften Töne wird folgende Tabelle eine genaue Uebersicht geben.

(Die mit + bezeichneten Noten sind Naturtöne.)





Die gestopften Töne müssen sich möglichst an einen Naturton anschliessen; es ist schwierig, zwei oder mehrere derselben auf einander folgen zu lassen. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass die tiefen gestopften Töne bei tiefer Stimmung schwer ansprechen und daher nur vorsichtig anzuwenden sind.

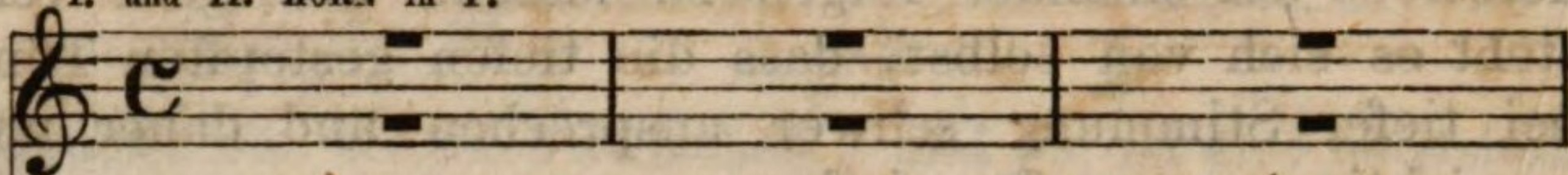
Der Ton des Horns — auch in den Naturtönen — hat etwas Schwärmerisches, Geheimnissvolles, Romantisches, welche Eigenschaften die neueren Componisten seit Weber und Beethoven herrlich ausgebeutet haben. Die älteren Meister benutzten die Hörner (von denen sie nur zwei in ihren Partituren haben) selten anders, als zur Ausfüllung. Weber, Beethoven und Mehul verschafften ihnen zuerst die hohe Stellung, die sie jetzt einnehmen. Von den Componisten nach ihnen sind es Marschner, Rossini, Meyerbeer und Halévy, die es verstehen, den Hörnern die schönsten Wirkungen abzugewinnen. Auf die Partituren dieser Meister sei nächst denen von Weber, Beethoven und Mehul besonders hingewiesen. Die gestopften Töne haben eine trübere Färbung, welche aber mit Talent verwendet, die schönsten Effecte geben kann. Mehul z. B. hat es versucht, in seiner Oper „Phrosine et Melidore“ mittels vier Hörner Accorde aus lauter dumpfen Tönen zu bilden und dadurch eine kostbare, ganz der gegebenen Situation entsprechende Färbung erzielt.

Im modernen grossen Orchester sind jetzt allenthalben vier Hornstimmen zu finden, da die meisten neueren Werke eine solche Besetzung verlangen. Um möglichst viel offene Töne zu erhalten, schreibt man die vier Hörner in zwei oder mehr verschiedenen Stimmungen, selten alle vier in einer, oder man theilt sie auch wohl in ein erstes und zweites Hornpaar, jedes mit besonderer Stimmung. Diese beiden Paare können zusammen wirken oder auch jedes für sich auftreten. Nicht selten kreuzen sie sich aber auch,

so dass z. B. nur das erste und dritte Horn (beide in verschiedener Stimmung) erklingen. Als Musterbeispiel eines vierstimmigen Hornsatzes mag hier das berühmte Hornquartett aus der Freischützouvertüre folgen:

Adagio.

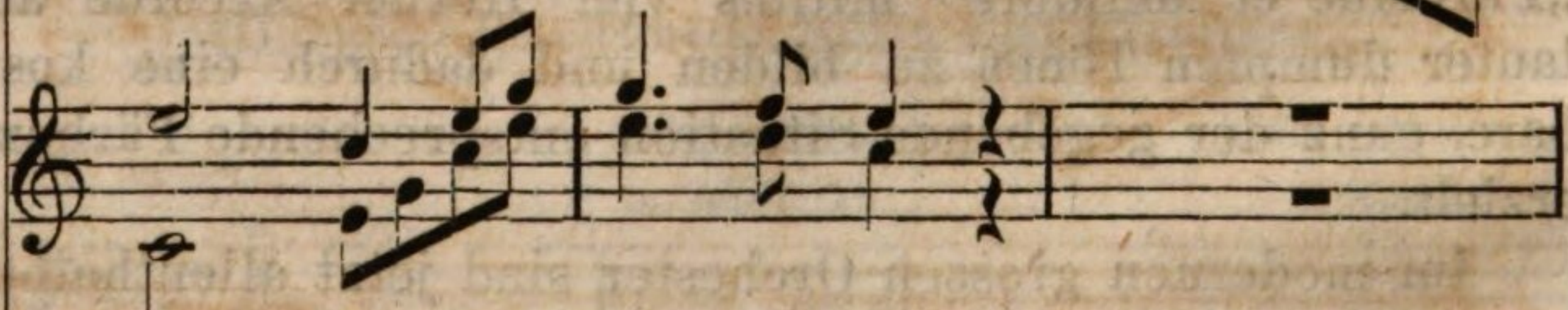
I. und II. HORN in F.



III. und IV. HORN in C.



SAITENQUINTETT.



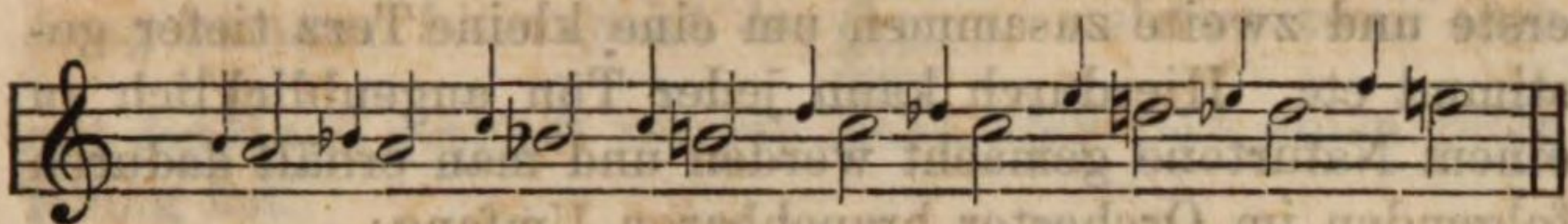




Es ist schon erwähnt worden, dass die Meister älterer Zeit nur zwei Hörner in ihrem Orchester hatten, selbst Beethoven benutzt deren oft nicht mehr (in der dritten Symphonie — *eroica* — schreibt er drei Hörner in *Es* vor), doch lässt er sie stets sehr selbstständig auftreten. Jetzt wird nicht die unbedeutendste komische Oper anders als mit vier Hörnern geschrieben und, wie mit allen Instrumenten, welche füllen und lärmern, auch mit diesen Missbrauch getrieben. Die kleineren Orchester besetzen nur zwei Hörner und suchen bei Werken, die ursprünglich viere haben, das zweite Hornpaar durch Clarinetten, Fagotts, oft auch durch Ventiltrompeten zu ersetzen. Auf die Anwendung der Hörner bei der Tanzmusik und der Abwechslung derselben mit Trompeten werde ich bei Besprechung der letzteren Instrumente zurückkommen.

Das Horn kann ziemlich schnelle Figuren, Vorschläge etc. machen, doch muss man mit solchen sich mehr in der Höhe halten, bei den ganz tiefen Tönen sie aber vermei-

den. Triller sind nur bei Solo's brauchbar. Die bestansprechendsten sind folgende:



Die geeignetsten Stimmungen für Solo's sind *Es*, *E* und vor Allem *F*, in welcher letzteren in der Regel die Concertstücke für das Horn geschrieben werden.

Auch bei dem Horn hat man die Erfindung der Ventile — ebenso wie bei der Trompete und dem Cornet — zur Anwendung gebracht. Haben die Ventile eben genannten Instrumenten in ihrer Klang-Eigenthümlichkeit nur wenig Abbruch gethan, so ist das anders beim Horn, das hierdurch seinen edlen Character fast ganz eingebüsst hat und in seiner Tonfärbung eine keineswegs schöne Aehnlichkeit mit dem Fagott erhält. Dennoch wird das Ventilhorn von fast allen bedeutenden Componisten der Neuzeit angewendet. Meyerbeer hat es in seinen späteren Opern, R. Wagner in allen seinen dramatischen u. a. Werken, ebenso R. Schumann in seinen Symphonien etc. Zu beklagen ist es aber, dass der schöne, edle und duftige Klang des Waldhorns mit Einführung des Ventilhorns aus unseren Orchestern fast ganz verschwunden ist, denn nur wenige Hornisten halten es noch der Mühe werth, zu älteren Werken und überhaupt in solchen, die für einfaches Horn berechnet sind, ein solches zu nehmen. Die meisten Bläser führen Alles auf dem Ventilhorn aus, ja nur zu oft transponiren sie alle und jede Hornstimme auf dem Ventilhorn in *F*, wahrscheinlich um sich die Mühe des Umsteckens der Stimmungsbögen zu ersparen! Bei Compositionen, die für das Ventilhorn gedacht und geschrieben sind, die auf dem Naturhorn deshalb unausführbar wären, ist dasselbe natürlich an seinem Platze, es aber in Beethoven'schen und Weber'schen Werken zu gebrauchen, ist ein Vandalismus.

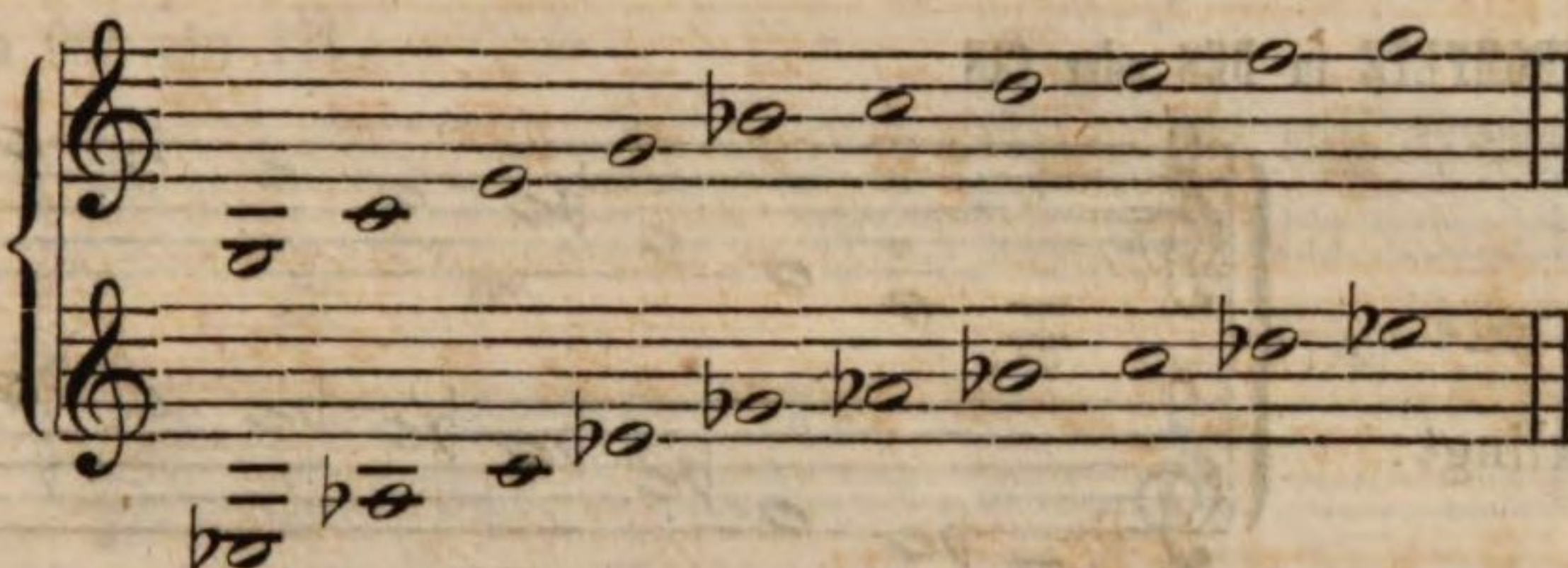
Bei dem Horn sind drei Ventile gebräuchlich. Durch das Drücken des ersten wird das Instrument um eine

dünnes Papier auf einen Kamm legt und darauf bläst.

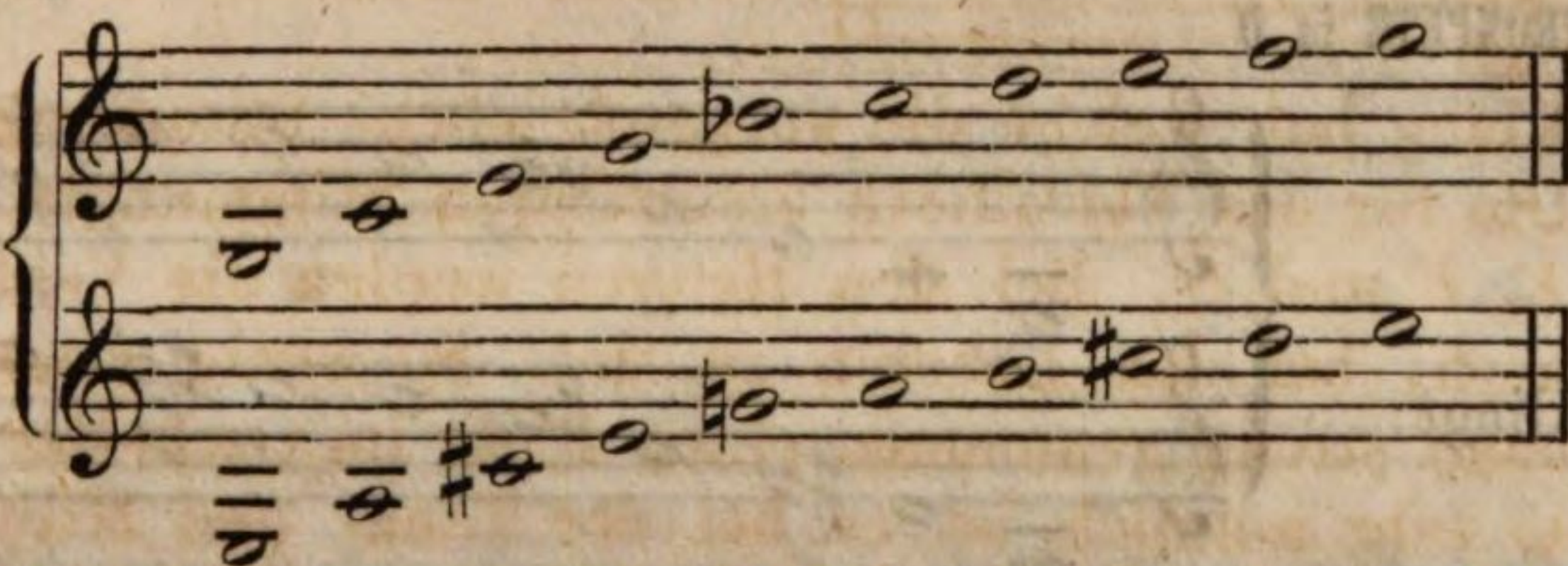
Ausgenommen hiervon ist das , welches zwar auch mit der Hand gestopft werden muss, aber doch einen guten Klang hat.

Die verschiedenen Stimmungen sind folgende:

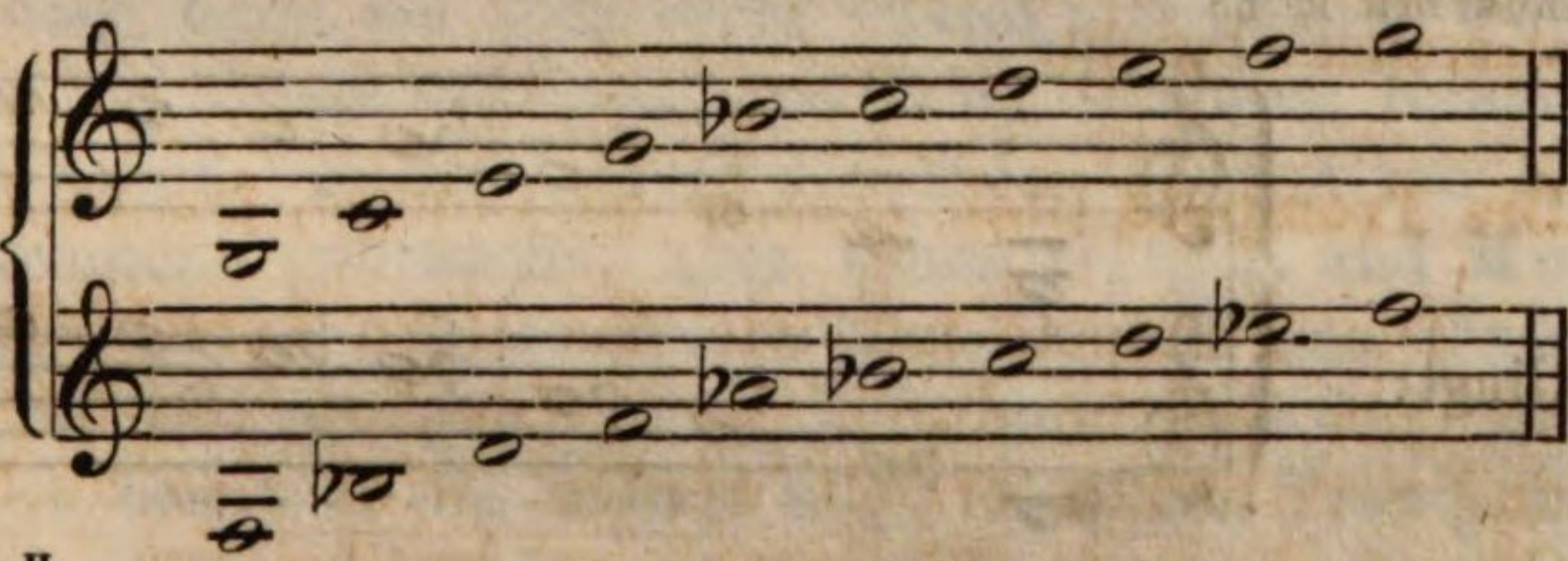
TROMPETE in AS

klingt: 

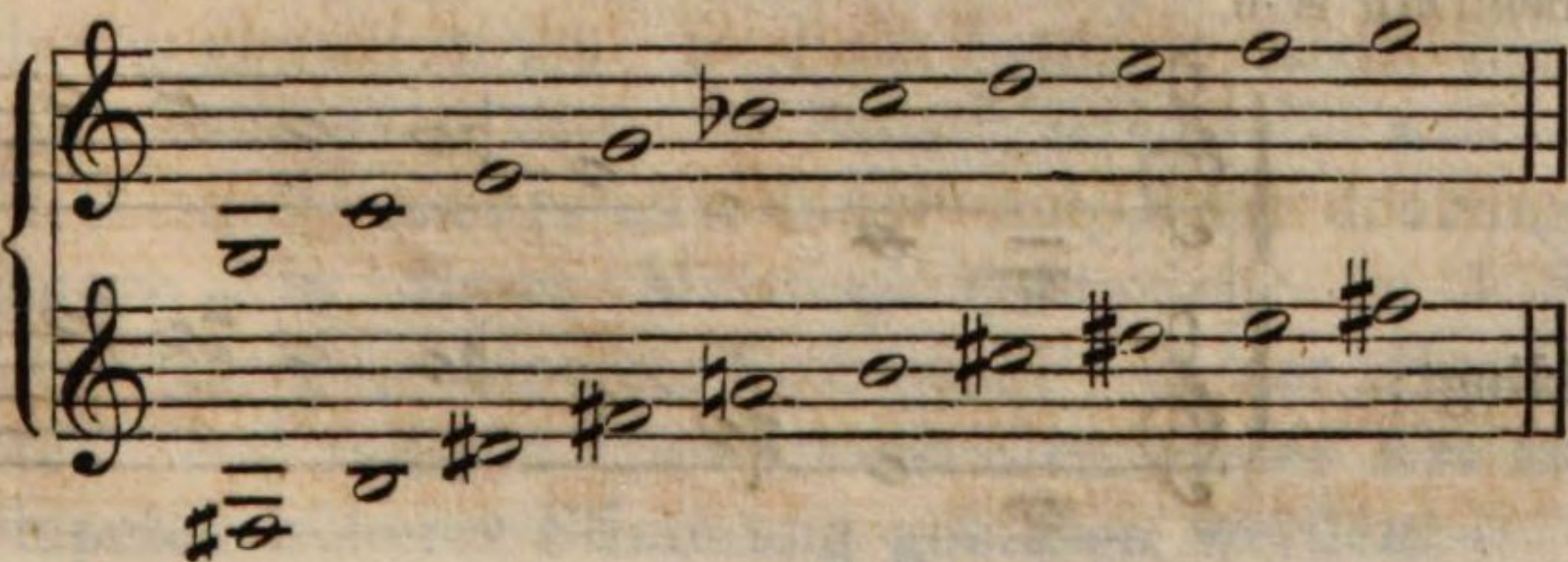
TROMPETE in A

klingt: 

TROMPETE in B

klingt: 

TROMPETE in H

klingt: 

TROMPETE in C (nicht transponierend)

klings:

TROMPETE in DES oder CIS

klings:

TROMPETE in D

klings:

TROMPETE in ES

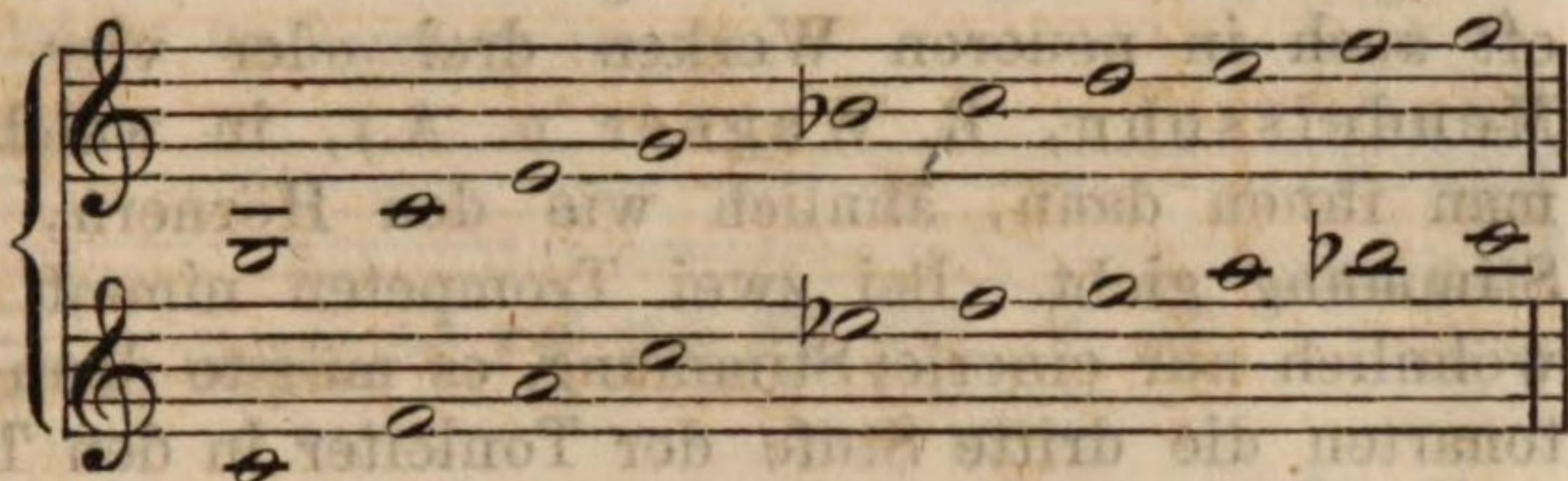
klings:

TROMPETE in E

klings:

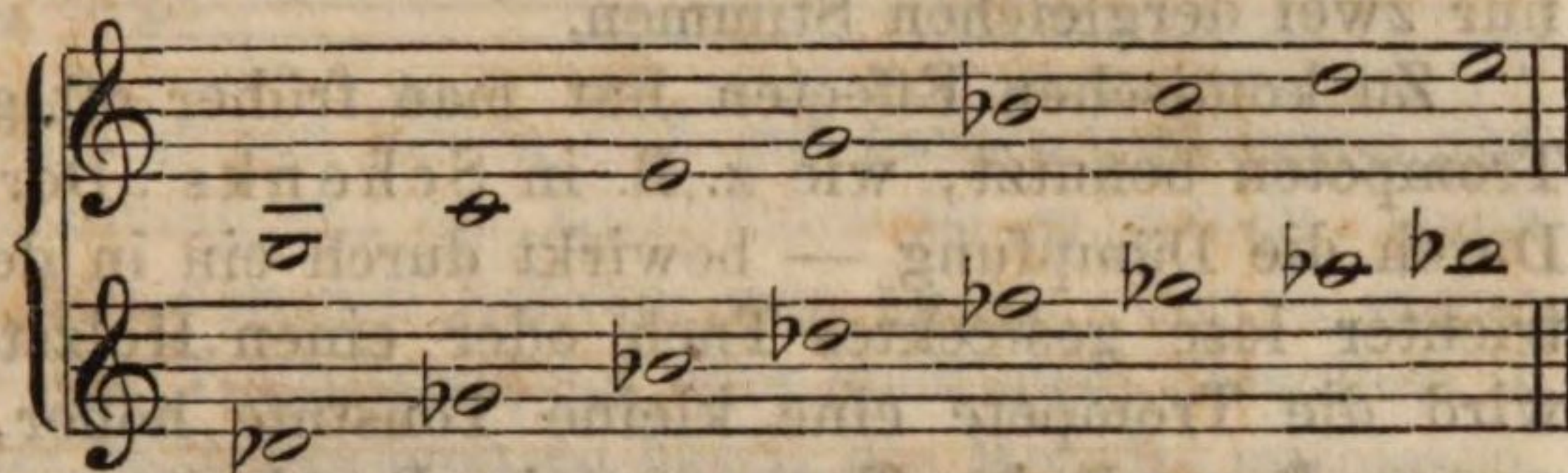
TROMPETE in F

klingt:



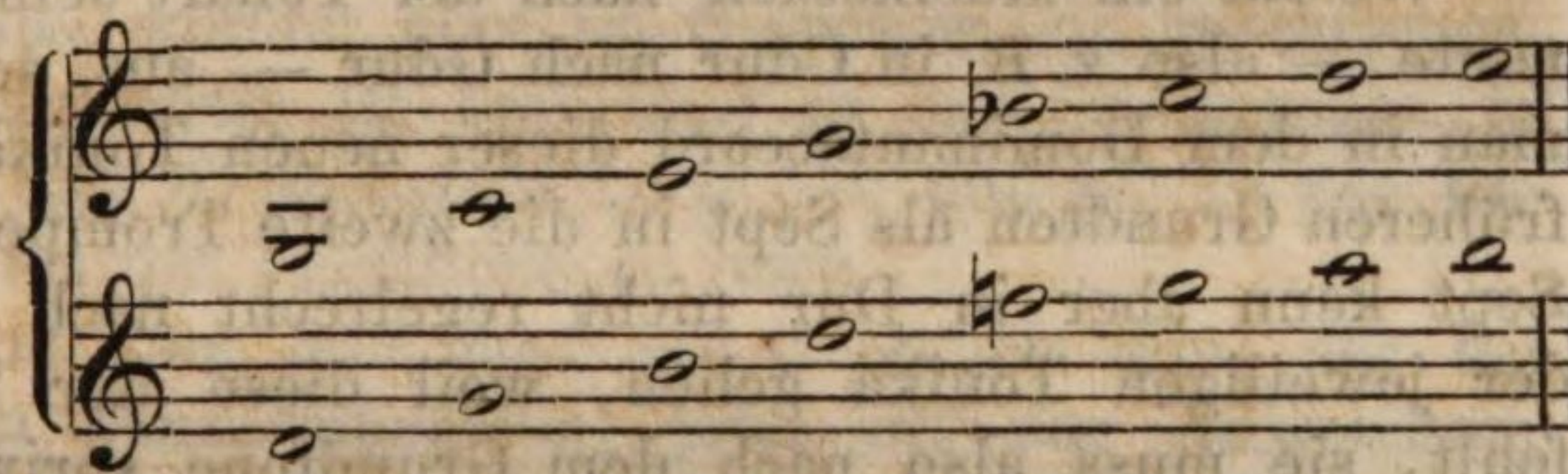
TROMPETE in GES oder FIS

klingt:



TROMPETE in G

klingt:



Der Character der Trompete ist edel, stolz und kriegsgerisch, doch kann sie auch recht trivial und gemein werden, wie das verschiedene Componisten niederen Ranges bewiesen haben. Früher wurde die Trompete fast nur als Lärminstrument gebraucht, aber schon Gluck und Mozart haben sie in edlerer Weise benutzt und aus ihrem *Piano* Vortheil gezogen. Zur Zeit von Händel und J. S. Bach besaßen die damals noch zünftigen Trompeter eine Virtuosität auf den langen Natur-Trompeten, die jetzt ganz verloren gegangen ist. Deshalb konnten auch diese Meister den Trompeten eine so bedeutende Rolle zutheilen, wie z. B. in Händels „Te deum“ zur Feier des Siegs bei Dettingen, in dieses Meisters Oratorien, in J. S. Bach's „Cantate zur Leipziger Rathswahl“, in der „Hmoll-Messe“ etc. Jetzt müssen Trompetenstellen dieser Art auf Ventiltrompeten höherer Stimmung geblasen werden.

Im Orchester hat man gewöhnlich zwei Trompeten, oft auch in neueren Werken drei oder vier (wie bei Mendelssohn, R. Wagner u. A.), in welchem Falle man ihnen dann, ähnlich wie den Hörnern, zweierlei Stimmung giebt. Bei zwei Trompeten nimmt man gewöhnlich nur einerlei Stimmung, es müsste denn bei Molltonarten die dritte Stufe der Tonleiter in den Trompeten nothwendig werden. Die kleineren Orchester haben stets nur zwei dergleichen Stimmen.

Zu komischen Effecten hat man früher oft gedämpfte Trompeten benutzt, wie z. B. in Schenks „Dorfbarbier“. Durch die Dämpfung — bewirkt durch ein in den Schalltrichter lose gestecktes Tuch oder einen Holzstempel — wird die Trompete eine kleine Tonstufe höher, so dass man z. B. zu Esdur Trompeten in *D* nehmen muss.

Weicht ein Musikstück nach der Tonart seiner Dominante — also z. B. in Cdur nach Gdur — aus, so schreibt man in dem Dominantaccord dieser neuen Tonika oft den früheren Grundton als Sept in die zweite Trompete. Diese Sept kann aber in Dur nicht regelrecht nach der Terz der jeweiligen Tonika gehen, weil diese der Trompete fehlt, sie muss also nach dem Grundtone springen und ein anderes Instrument muss die fehlende Terz ergreifen:

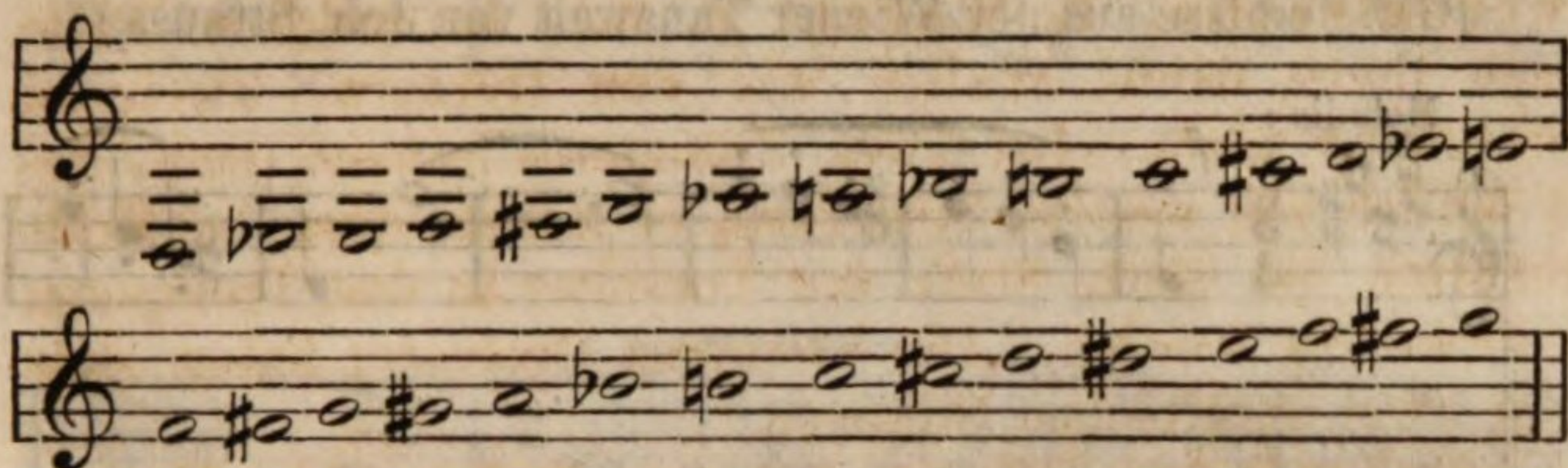
ORCHESTER.

TROMPETEN in C:

Ein ähnliches Verfahren kommt bei den Pauken vor (s. unten), bei Ventiltrompeten ist dies jedoch nicht nöthig.

Allgemein im Gebrauch sind jetzt die Ventiltrompeten. Büssst das Horn durch die Ventile viel von seiner Hoheit ein, so ist dies bei der Trompete weniger der Fall und deshalb ist diese Gattung von Instrumenten nicht zu verwerfen. Die Ventiltrompete kann durch denselben Me-

chanismus, dessen ich beim Ventilhorn gedacht, folgende Tonreihe leicht und gut erlangen:



Schnelle Figuren lassen sich auf beiden Gattungen von Trompeten ausführen, ein Missbrauch ist es jedoch, wenn — wie in den neueren italienischen Opern oder in vielen Tänzen — die Ventiltrompete oder auch zwei derselben in Terzen- oder Sextengängen zu häufig die Melodie mitblasen. Triller sind möglich, auf der Ventiltrompete sogar zum Theil leicht, werden aber im Orchester nie geschrieben. Die Ventiltrompete ist brauchbar in den Stimmungen in *D*, *Es*, *E* und *F*, höchstens noch *Ges* und *G*. In den tieferen werden die Ventiltöne zu hoch.

Erwähnt mag hier noch ein Gebrauch sein, der bei den besten Tanzcomponisten jetzt oft zur Anwendung kommt. Man schreibt nämlich an einzelnen Stellen in Tänzen (oft auch bei kleineren, wie Galopp und Polka durchgehend) statt der zwei Hörner ein zweites Trompetenpaar, so dass für den Augenblick gar keine Hörner im Orchester mit erklingen. Es müssen in solchen Fällen die Hornisten abwechselnd mit Trompete blasen. Diese Art von Instrumentation macht keine üble Wirkung, wenn sie mit Geschmack angewendet wird. (Es versteht sich von selbst, dass hierzu nur Ventiltrompeten gebraucht werden können.) In der Regel giebt man den vier so verwendeten Trompeten verschiedene Stimmungen, um die tieferen Töne erlangen zu können, doch stehen auch oft alle in einer Stimmung. Ich lasse hier ein Beispiel dieser Behandlungsweise folgen:

(Geheimnisse aus der Wiener Tanzwelt von Joh. Strauss.)

Melodie :



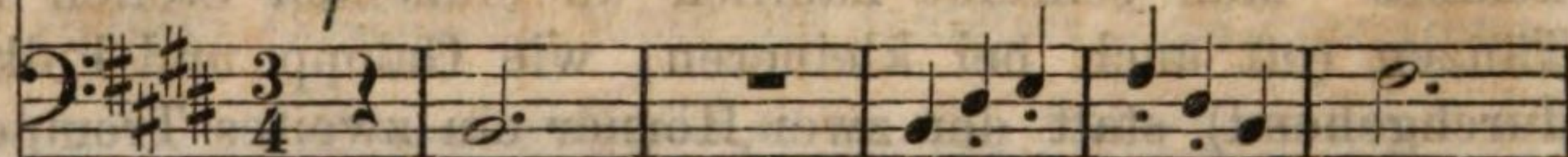
TROMPETE I. und II. in E.



TROMPETE III. und IV. in E (anstatt der 2 Hörner).



POSAUNE.



II. VIOLINE und BRATSCH.



CONTRABASS.



This page contains five systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and accidentals. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second and third systems are grouped by a brace on the left, with the treble staff containing rests and the bass staff containing a melodic line. The fourth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fifth system is grouped by a brace on the left, with the treble staff containing rests and the bass staff containing a melodic line.

This page contains a handwritten musical score on aged paper. The score is organized into two systems, each with a single melodic line and a piano accompaniment.

The first system consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains six measures of music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bottom three staves of this system are grouped by a large left-facing brace, indicating they are the piano accompaniment. These staves also use treble clefs and contain chords and arpeggiated figures.

The second system also consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, continuing the key signature of three sharps. It contains six measures of music. The bottom three staves are grouped by a large left-facing brace and serve as the piano accompaniment, featuring chords and arpeggiated patterns in treble clef.

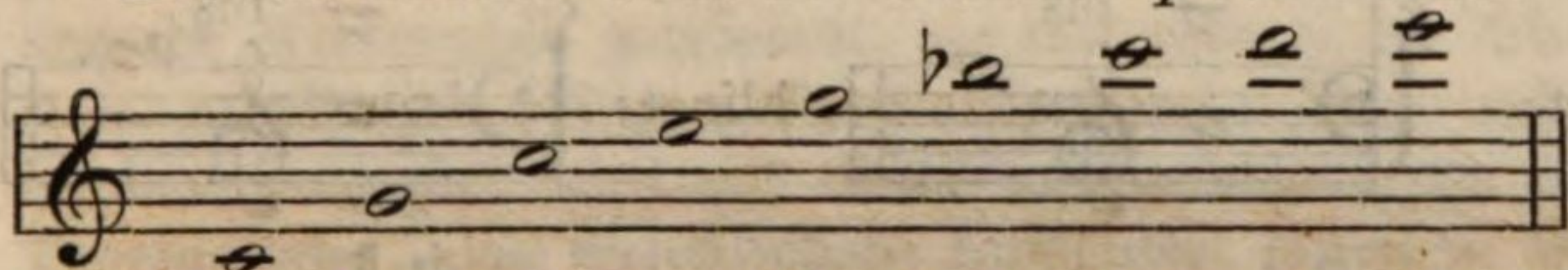
The bottom-most staff of the second system is a single melodic line in bass clef, also in the key of three sharps. It contains six measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes.

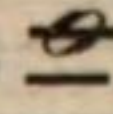
Das Cornet à pistons.

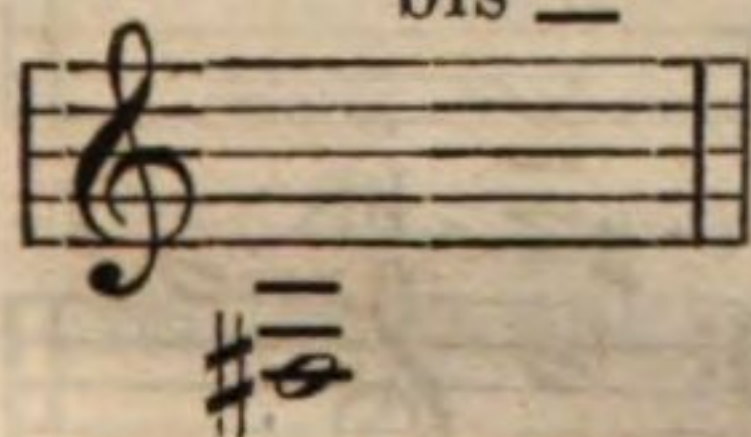
Ein in Frankreich mehr noch als in Deutschland gebräuchliches Instrument, dessen Ton bei Weitem nicht so schön ist, als der der Trompete. Es findet seine passendste Stelle bei Militairmusiken, doch haben es auch neuere Meister im edleren Musikstyle mit Erfolg angewendet, wie z. B. Meyerbeer in seinen französischen Opern und Berlioz bei verschiedenen Gelegenheiten. Obgleich es viel kleiner ist, als die Trompete, so erreicht es doch nur deren Höhe und man benutzt es daher nur seiner eigenthümlichen Färbung wegen.

Die Schreibart für das *Cornet à pistons* ist verschieden. In Deutschland schreibt man es oft so wie die Trompete, in Frankreich dagegen eine Octave höher. Erstere Schreibweise verdient ohne Zweifel den Vorzug, doch werde ich die zu gebenden Beispiele ebenfalls in französischer schreiben, da die bedeutendsten Componisten sie einmal angenommen haben.

Die natürlichen Töne des *Cornet à pistons* sind:



Durch die Ventile kann es jedoch die chromatische Scala von bis 



erlangen. Es giebt *Cornets* in *D*, *Es*, *E*,

F, *G*, *As*, *A*, *B* und *C*, von denen jedoch nur die in *G*, *As*, *A* und *B* vollkommen rein und daher für das Orchester brauchbar sind. Letztere Stimmungen stehen im Einklange mit den Hörnern in *G*, hoch *As*, hoch *A* und hoch *B*, oder mit den Trompeten in tief *As*, tief *A* und tief *B*. Da die tieferen Stimmungen weniger gut sind, so muss man zu Kreuztonarten das *A-Cornet*, zu *B-Tonarten* das in *As* oder *B* wählen. Den im Orchester brauchbaren Umfang mag nachfolgende Tabelle veranschaulichen:

Die hier angegebenen hohen Töne sprechen auf den *Cornets* hoher Stimmung leichter an, als auf den tiefen. Die äusserste Grenze, bis zu der man dieses Instrument im Orchester anwenden kann, ist also seinem wahren Klange nach das zweigestrichene *g*, welcher Ton noch gut ist; die Tiefe verliert das Characteristische.

Obgleich schnelle Passagen leicht auszuführen sind, so muss man sie in Musikgattungen edleren Styls nicht zu oft bringen, weil sie gar zu leicht gemein werden. Triller u. a. Verzierungen braucht man nur in Solo's.

In den Partituren französischer Componisten (und auch Meyerbeers) sind neben zwei Trompeten noch zwei *Cornets à pistons* vorgeschrieben. In den kleineren Orchestern Deutschlands fehlt dies Instrument ganz, da es hier durch die Ventiltrompete sehr gut ersetzt wird.

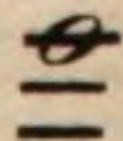
Die Posaunen (ital. *Tromboni*, franz. *les Trombones*).

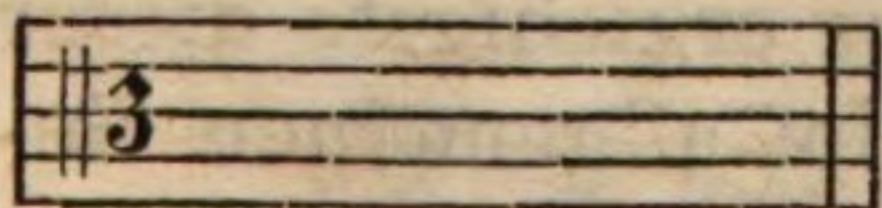
Mit keinem Orchesterinstrumente wird nächst der grossen Trommel und den Becken in neuester Zeit ein ärgerer Missbrauch getrieben, als mit diesen des erhabenen Ausdrucks fähigen Tonwerkzeugen. Das unbedeutendste Singspiel wird mit ihnen ausgestattet, die fade Tanzmelodie, das weichlichste Liedchen, werden oft mit mächtigen Posaunenaccorden und den mörderischen Schlägen der Janitscharen-Musik begleitet!

Man hat vier Gattungen von Posaunen: die Discant-, Alt-, Tenor- und Bassposaune, von denen jedoch nur die drei letzteren im Orchester gebräuchlich sind.

Die Alt-Posaune (*Trombone alto*)

wird im Altschlüssel geschrieben und hat den chromatischen Umfang vom kleinen *c* bis zum zweigestrichenen *f*:

bis 



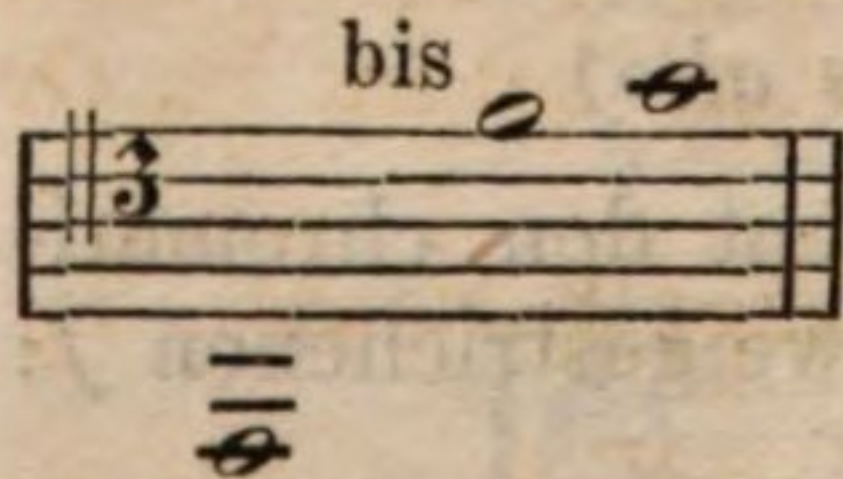
, die Töne vom kleinen *c* bis zum kleinen *f* sind schlecht und man thut daher wohl, sie ganz

zu vermeiden. Die mittleren sind jedoch von herrlicher Wirkung. Die Töne vom zweigestrichenen *d* bis zum zweigestrichenen *f* sind sehr scharf und ähneln denen der Trompete, ohne deren Fülle zu haben. Mit geschlossenem Zuge giebt die Alt-Posaune den *Es*-Accord an und man sagt daher, sie steht in *Es* — eine sehr uneigentliche Bezeichnung, denn das Instrument gehört nicht zu den transponirenden und es werden daher seine Töne so geschrieben wie sie klingen.

Leider stellt sich in neuester Zeit ein immer mehr fühlbar werdender Mangel an Bläsern dieses Instruments heraus. Es hat das seinen Grund darin, dass die Alt-Posaune bei der Militairmusik fast allenthalben in Wegfall gekommen ist und dass das für die Bildung guter Orchestermusiker so sehr heilsame Institut der Stadtmusikcorps oder Stadtpfeifereien in den meisten Städten aufgehoben worden ist. Deshalb schreiben in neuester Zeit auch viele Componisten, z. B. Auber, Meyerbeer, R. Wagner, Berlioz etc. drei Tenor-Posaunen, in den älteren Werken muss aber in vielen Orchestern jetzt schon die Stimme der Alt-Posaune durch eine Ventiltrompete besetzt werden.

Die Tenor-Posaune (*Trombone tenore*).

Dieses im Tenorschlüssel zu schreibende Instrument giebt mit geschlossenem Zuge den *B*-Accord an, doch hat man auch Posaunen in *H*. Ihr Umfang reicht vom grossen *E* bis zum eingestrichenen *f* oder *g*:

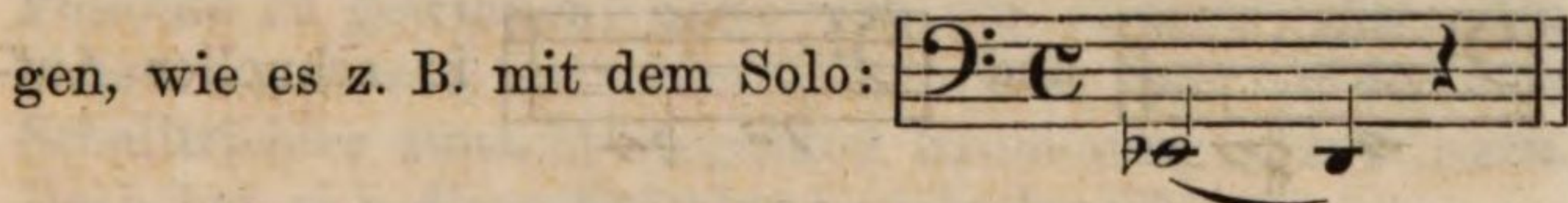


, innerhalb welchem sie alle grossen

und kleinen Tonstufen hat. Sie ist das ergiebigste dieser Instrumente und daher jetzt so sehr im allgemeinen Gebrauche, dass man in den meisten Orchestern die Stimme der Bass-Posaune auf ihr ausführt. Doch davon später.

Die Bass-Posaune (*Trombone basso*),

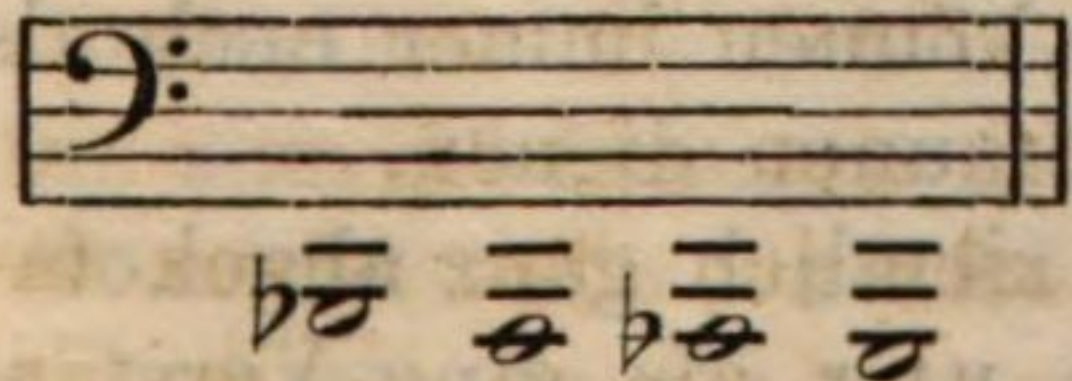
auch Quartposaune genannt, weil sie eine übermässige Quart tiefer geht, als die Tenorposaune, wird im Bassschlüssel geschrieben und hat den chromatischen Umfang vom *Contra B* bis zum eingestrichenen *es*. Ihr Ton ist imponirender, als der der Tenor-Posaune, doch ist sie auch schwerfälliger und das Blasen derselben etwas angreifender. Dies ist der Grund, warum dieses herrliche Instrument aus unseren Orchestern fast ganz verschwunden ist und die modernen Componisten die tiefe Posauenstimme fast stets für die Tenor-Posaune (die in einem solchem Falle im Bassschlüssel geschrieben wird) einrichten, wir also gegenwärtig nur eine Alt- und zwei Tenor-Posaunen zur Verfügung haben. Ein daraus hervorgehender Uebelstand ist der, dass in vielen älteren Werken die Posaunisten die Töne unterhalb des grossen *E* eine Octave höher nehmen und dadurch das Ganze beeinträchtigen, wie es z. B. mit dem Solo:



in der Ouverture zum „Freischütz“ der Fall ist. Bei der Aufführung von dergleichen Werken sollten die Orchesterdirigenten streng darauf halten, dass der Bassposaunist auch eine wirkliche Bass-Posaune blase, was diesem selbst keine besonderen Schwierigkeiten machen kann, indem die älteren Meister diesem Instrumente keine zu schnellen Figuren etc. zugemuthet haben.

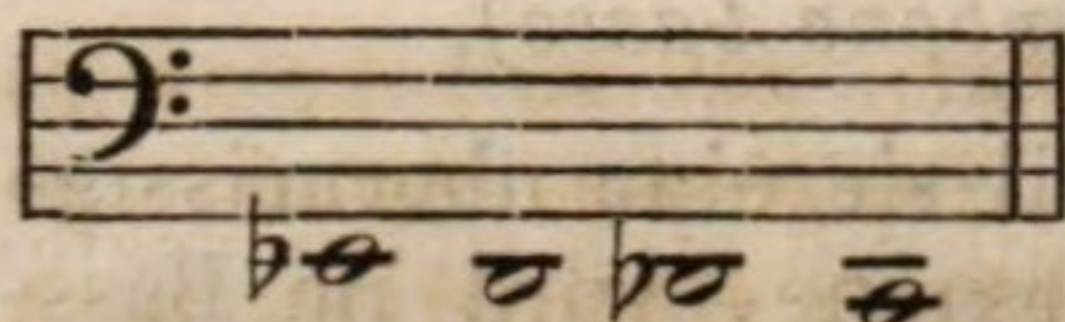
Zu Solos eignet sich vorzugsweise die Tenor-Posaune. Sie kann ziemlich schnelle Tonfolgen, Triller und Verzierungen leicht ausführen, doch sind letztere beiden im Orchester unbrauchbar.

Die sogenannten *Pedal-Töne* der Tenor-Posaune:

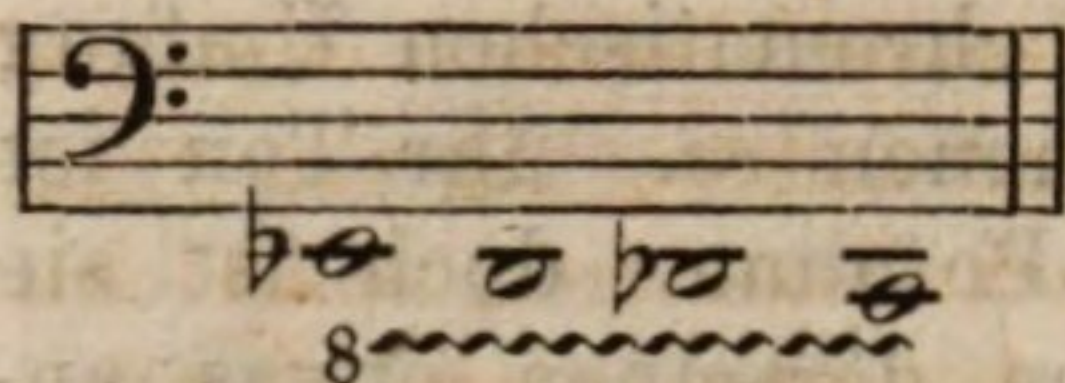


sind im Orchester bis jetzt nur von

Berlioz benutzt worden. Die Pedal-Töne der Alt-Posaune:



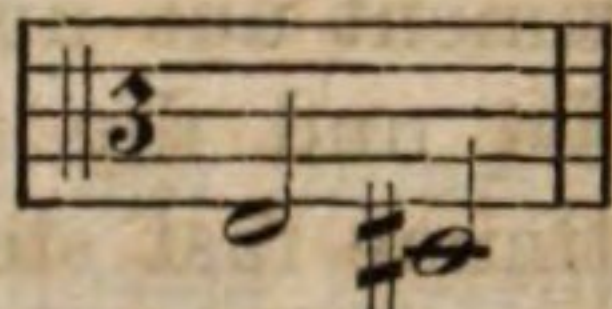
sind schwach, die der Bass-Posaune:



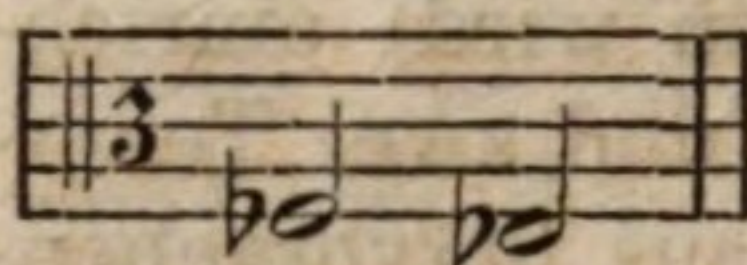
ihrer ungeheuren Tiefe wegen sehr

schwer auszuführen und daher selbst im Solo unbrauchbar.

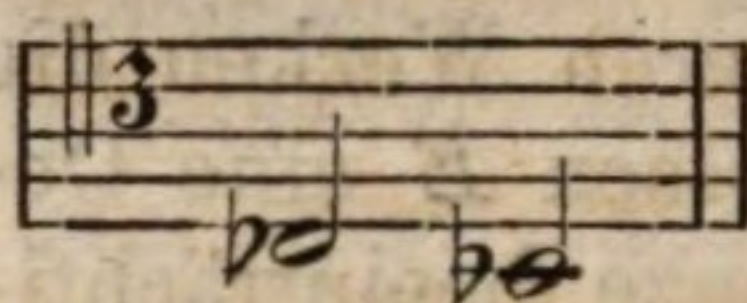
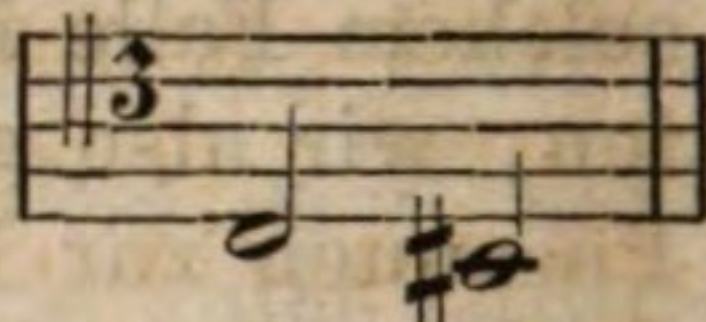
Auf der Alt-Posaune sind die Töne



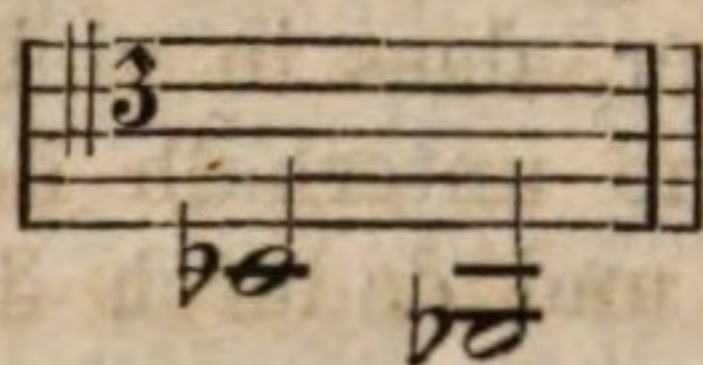
und



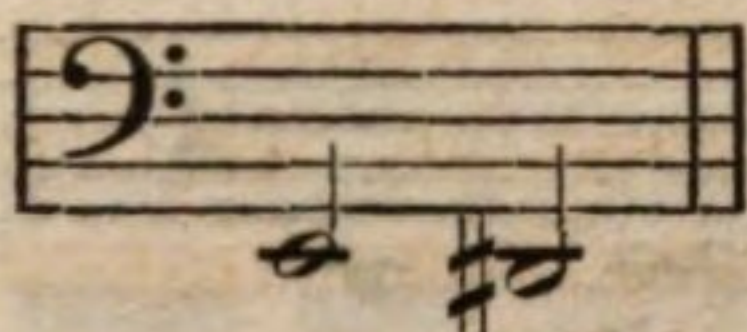
, auf der Tenor-Posaune:



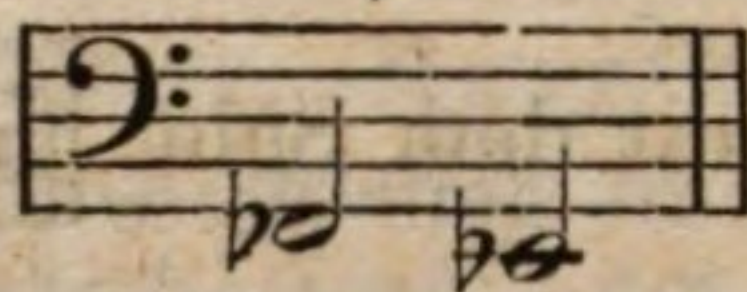
und



auf der Bass-Posaune:



und



in schneller Auf-

einanderfolge unausführbar.

Die drei Posaunen haben, namentlich in Dreiklängen auftretend, etwas Grossartiges und Erhabenes, sie eignen sich also auch im Grunde nur zu ernstesten und erschütternden Situationen. Sie zur blossen Füllung und zum Lärmen ohne einen vernünftigen Grund anzuwenden, ist eine Profanation. Ebenso wie das *Forte* kann auch das *Piano* der Posaunen nicht allein den Eindruck des Schreckens, sondern auch den einer reinen, religiösen Erhebung machen. Schon die alten Meister verstanden es, die herrlichsten Wirkungen durch sie zu gewinnen. Glucks, Mozarts, Haydns, Beethovens, Fr. Schneiders, Spontini's und Webers Werke können immer noch als Muster für die Behandlung der Posaunen dienen.

Nicht zu billigen ist der jetzt ziemlich ganz abgekommene Gebrauch, die Bass-Posaune nur als eine Verstärkung der Bassstimme zu benutzen. Es werden derglei-

chen Stellen oft gemein und erinnern gar zu sehr an die Instrumentirung der gewöhnlichen Tanzcomponisten.

Einige Tonsetzer, wie Cherubini, Boieldieu u. A. haben zu ihren Werken für die Pariser *Opéra comique* oft nur eine Bass-Posaune geschrieben, welche für das Singspiel oder die komische Oper auch vollkommen ausreichte.

In den kleineren Orchestern befindet sich ebenfalls stets nur eine Bass- (Tenor-) Posaune, wie man auch zu Tänzen nur eine solche setzt.

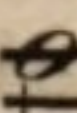
Die Alt-Posaune mit Ventilen und ohne Zug ist in Deutschland in der Regel nur bei Jäger- oder Cavallerie-Musikcorps gebräuchlich. Sie ist eigentlich nur eine Art *Cornet à pistons* in *Es* mit einem etwas stärkeren Klange. Da ihr Ton dem der Zug-Alt-Posaune an Reinheit und Fülle weit nachsteht, so hat man sie trotz ihrer bequemeren Handhabung nicht in das Orchester eingeführt.

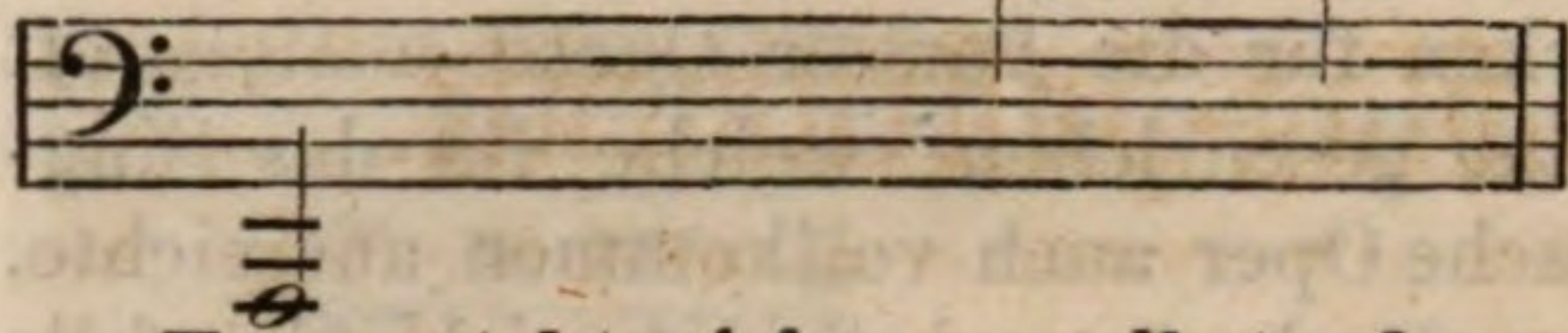
Um die tiefen Töne der Quart-Posaune auf der Tenor-Posaune zu gewinnen, hatte man vor einigen Jahren den Versuch gemacht, auch hier Ventile und zwar an der dem Schalltrichter zunächst liegenden Krümmung anzubringen. Doch hat sich diese Erfindung nicht bewährt.

Die Bass-Tuba und die Ophicleïde (franz. *le Bass-Tuba* oder *Contrebasse d'Harmonie, Ophicleïde*).

Diese beiden Instrumente haben den früher gebräuchlichen unvollkommeneren Serpent und auch den Contra-Fagott gänzlich verdrängt. Die von dem verdienstvollen k. preuss. Musikdirector Wieprecht in Berlin erfundene *Bass-Tuba* ist der Form nach eine ungeheure Trompete mit fünf Ventilen. Sie gehört — obgleich in *F* oder *Es* stimmend — nicht zu den transponirenden Instrumenten, ihre Töne werden also im Bassschlüssel so geschrieben, wie sie klingen. Es kann die Bass-Tuba von allen Orchesterinstrumenten die grösste Tiefe erreichen, sie kann bis zum 32 füssigen *A* hinabsteigen, doch thut man wohl sie nicht tiefer, als höchstens bis zum 16 füssigen *A* zu schreiben, da die unteren Töne ihrer grossen Tiefe wegen sehr schwer ansprechen und sehr rauh sind, auch haben

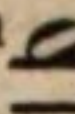
nicht alle Tuben diesen grossen Umfang. Im Orchester ist also mit Erfolg nur folgender Umfang zu gebrauchen:

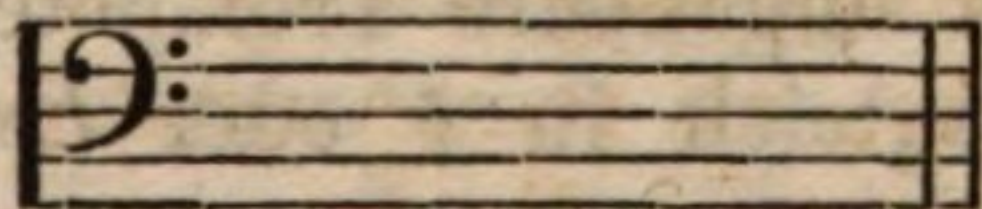
chromatisch bis  oder 

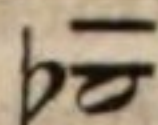


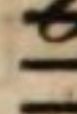
Es versteht sich von selbst, dass man für ein so sehr tiefes Instrument keine zu schnellen Figuren schreiben darf. Gehaltene oder einzelne kurz angeblasene Töne, oder Figuren in mässiger Bewegung machen sich am Besten. Der Ton der Bass-Tuba ist rau und wild, es ist daher nicht zu billigen, dass man in Deutschland jetzt fast überall die für die Ophicleide oder gar für den Serpent oder Contra-Fagott geschriebenen Stimmen auf diesem Instrumente ausführt. Für die Ventilinstrumente und die Posaunen giebt sie, namentlich bei Militairmusiken, treffliche Bässe ab, im Orchester sollte man sie aber nur bei einer sehr starken Besetzung der Streichinstrumente anwenden.

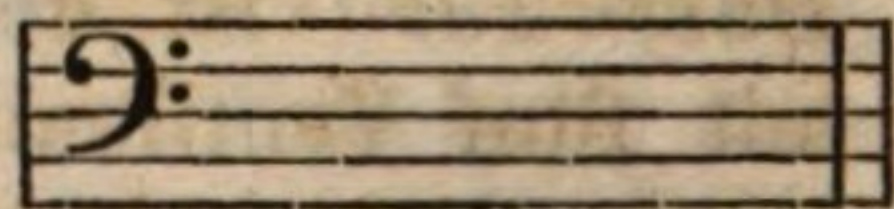
Die Ophicleide ist ursprünglich der Bass der Klappenhörner, doch hat man sie in Frankreich — und vor Erfindung der Bass-Tuba auch in Deutschland — mit vielem Glück ins Orchester verpflanzt. Ihr Ton ist weicher und runder, als der der Bass-Tuba und daher im Orchester in der Regel jener vorzuziehen. Es giebt Ophicleiden in *B* und in *C*, von denen die erstere Stimmung die bessere ist. Ihre Töne werden im Bassschlüssel so geschrieben, wie sie klingen. Der Umfang der *B*-Ophicleide ist:

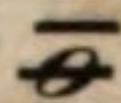
chromatisch
bis 





chromatisch
bis 





, der der *C*-Ophicleide:

Schnelle Passagen sind hier ebenfalls zu vermeiden, doch haben sie immer noch eine bessere Wirkung, als auf der Bass-Tuba. Die kleineren Orchester besetzen in der Regel keines dieser Instrumente, doch schreiben die bedeutendsten Tanzcomponisten oft eine Tuba oder Ophicleide zu ihren Tänzen und Märschen.

IV.

Die Schlag-Instrumente.

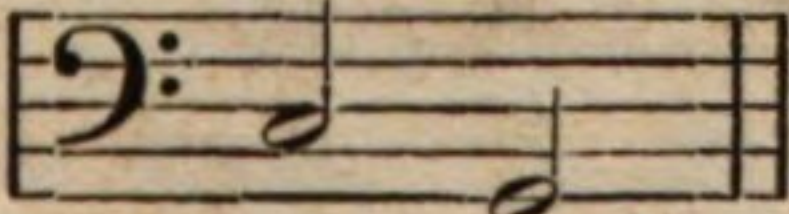
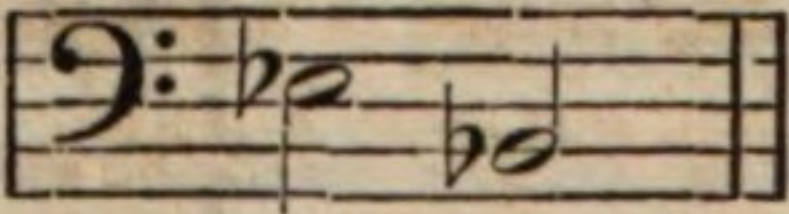
Diese Hauptgruppe theilt sich in zwei verschiedene Gattungen: in solche mit bestimmter Tonhöhe und solche, die einen zufälligen Schall haben, also nur ein unbestimmtes Geräusch verursachen.

Von ersterer sind im Orchester gebräuchlich: die *Pauken* und das *Glockenspiel*, von letzterer: die *grosse Trommel*, die *Becken*, der *Triangel*, die *kleine* oder *Militairtrommel* — auch *Wirbeltrommel* genannt —, das *Tamburin* und der *Tamtam*.

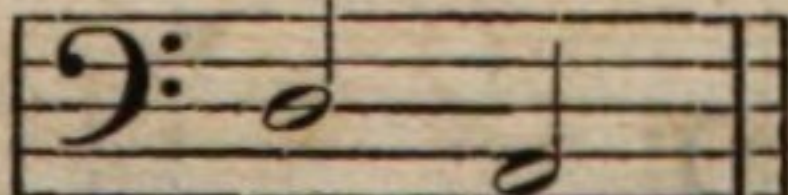
Die Pauken (ital. *Timpani*, franz. *Timballes*).

Da in den meisten Werken älterer und neuerer Zeit nur zwei Pauken vorgeschrieben sind, so findet man in den Orchestern in der Regel nicht mehr und nur in den ersten Kapellen hat man deren vier, denn mehrere grosse Werke der Neuzeit erfordern diese.

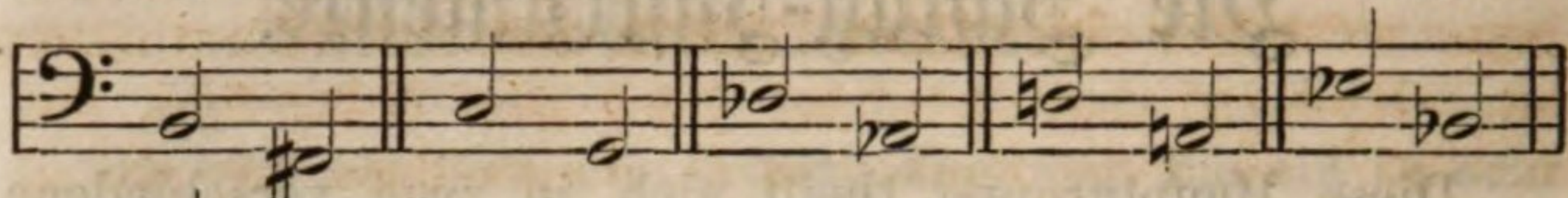
Die Pauken werden im Bassschlüssel geschrieben. Sie können — seien es zwei oder mehrere — nur innerhalb der Octave vom grossen bis zum kleinen *f*, natürlich in allen Intervallen gestimmt werden. Bei einem Paar hat man stets eine kleine und eine grosse — erstere wird *C-Pauke*, letztere *G-Pauke* genannt. Die Bezeichnung kommt daher, dass die älteren Meister die Pauken als transponirende Instrumente, also stets in *C* schrieben und die Stimmung am Anfang der Stimme angaben, z. B.:

PAUKEN in Es. B.  klingt: .

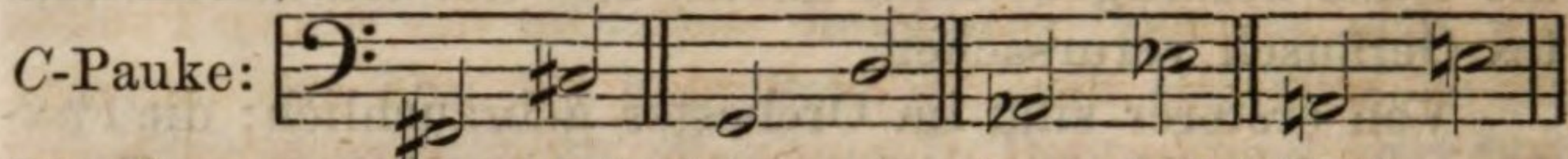
Jetzt schreibt man sie so wie sie klingen, nennt aber doch auch stets die Stimmung zu Anfange, z. B.:

PAUKEN in D. A. .

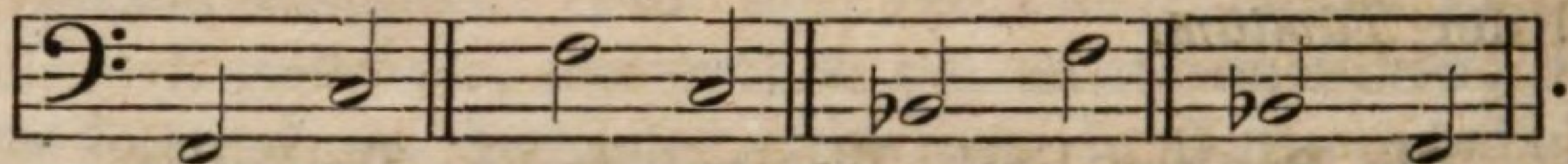
Die zwei Pauken werden in der Regel in der Tonika und Dominante der Haupttonart gestimmt, also theils in Quarten, theils in Quinten. Die Tonarten *H*, *C*, *Des*, *D*, *Es* und *E* haben die Dominante stets auf der *G*-Pauke.



, die Tonarten *Fis*, *G*, *As*, *A* stets auf der



Die Tonarten *F* und *B* können auf zweierlei Weise gestimmt werden, es muss der Componist daher genau angeben, welche Stimmung er haben will:



Es kommt jedoch auch vor, dass die Pauken in anderen Intervallen als in der Tonika und Dominante stimmen. So hat Beethoven im Scherzo der 7. Symphonie Pauken in *F* und *A*:

und in der 8. Symphonie in hoch *F* und tief *F*, also in der Octave:

Weicht ein Tonstück in die Tonart seiner Dominante aus, so kann (ähnlich wie bei den Trompeten) die frühere Tonika als Sept in dem nunmehrigen Hauptvierklange benutzt werden, ohne dass in dieser Tiefe ein anderes Instrument die Terz des gegenwärtigen Dreiklanges beim Zurückgehen ergreift:

ORCHESTER.



PAUKEN in C. G.

doch thut man dies nur, wenn die Tonika in den Pauken oben liegt, also nicht in den Stimmungen tief *F*, *Fis*, *G*, *As*, *A* und hoch *B*. Sehr wohl kann man auch bei Fortestellen die Pauken zu ganz fremdartigen Tonarten schreiben, wenn nur einer ihrer Töne in dem Accord enthalten ist. Rossini hat in seiner Oper „die Belagerung von Korinth“ zu *Fdur* Pauken in *D. A.*, so dass also das *A* der Pauken die Terz des Tonika-Dreiklangs verstärkt. Ein ähnlicher Fall findet in dem *Andante* der Beethoven'schen *Cmoll*-Symphonie statt, wo das *C* der Pauken die Terz der Tonika *Asdur* verdoppelt. Es geschah dies, weil die genannten Componisten die vorgeschriebenen Stimmungen der Pauken kurz vorher zu anderen Zwecken nöthig hatten, eine Umstimmung aber nicht so schnell erfolgen konnte. (Ueberhaupt muss der Componist, wenn er die Stimmung der Pauken wechseln will, stets dem Pauker durch eine gehörige Anzahl von Pausen Zeit lassen, seine Instrumente rein einzustimmen.) Bei verminderten Septaccorden kann man auch die Pauken mit vielem Erfolge, namentlich im *Piano*, auf irgend einen Ton eines solchen Accordes anwenden, z. B.:

ORCHESTER.

PAUKEN in D. A.

Die Töne der Pauken sind verschiedener Nuancirungen fähig. Sie treten entweder als lange oder kurze Schläge, mit und ohne Vorschlag oder als Wirbel auf. Letzteren bezeichnet man durch ein über die betreffende Note gesetztes *tr.*:

u. s. w.

Der Wirbel kann im stärksten *Forte* sowohl, wie im leisesten *Piano*, *crescendo* und *decrescendo* eine ziemlich lange Zeit fortdauern. Schnell aufeinander folgende Schläge wie:



sind leicht ausführbar.

Es kommt hin und wieder vor, dass zwei Töne zugleich auf den Pauken angegeben werden, wie im *Adagio* der neunten Symphonie von Beethoven:



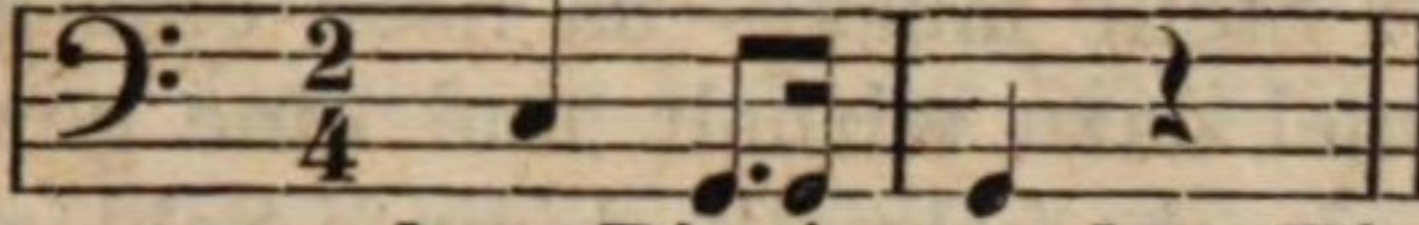
Dergleichen Stellen machen eine schöne Wirkung. Die Pauken in *G D, As Es, A E, C G, Des As, D A, Es B* und *E H* haben den schönsten Klang, weshalb man diese Stimmungen auch am liebsten zu Solo's benutzt. Hoch *F C* und hoch *B F* klingen etwas scharf, tief *F C*, tief *B F*, *Fis Cis* und *H Fis* sind dumpf und weniger klangreich, doch können die tiefen Pauken an gewissen Stellen auch im Solo sehr wirksam sein, wie z. B. die tiefe *F*-Pauke in dem grossen Duett im 4. Acte der „Hugenotten“.

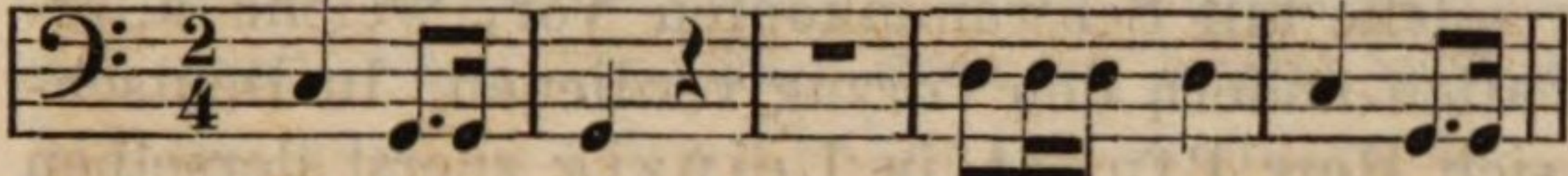
Die meisten älteren Meister benutzten die Pauken fast nur als Lärm-Instrumente und liessen sie fast immer mit den Trompeten gehen. Seit Beethoven, Weber und Spontini ihnen eine höhere Bedeutung gegeben haben, weiss man sie auch besser auszubeuten.

Oft kommen mehr als zwei Pauken in grösseren Werken zur Anwendung. Zu Solo's benutzt machen z. B. vier Pauken einen schönen Effect. So lässt Meyerbeer das Ritornell des Turniarmarsches im zweiten Acte des „Robert“ auf vier in *E*, *D*, *C* und *G* gestimmten Pauken schlagen:



Da es in unseren Theaterorchestern aber selten mehr als zwei Pauken giebt, so wird von dieser Stelle bloß die

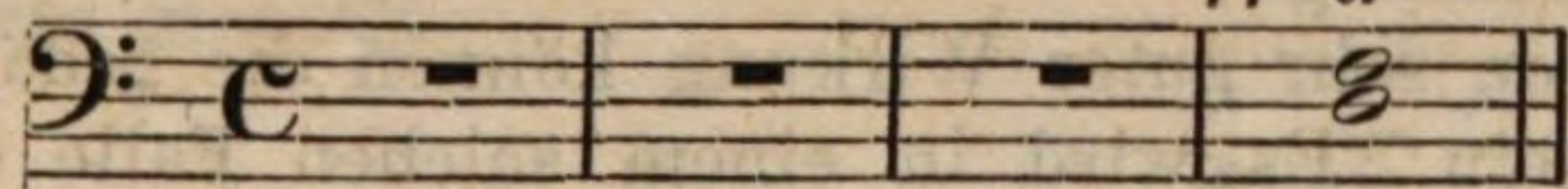
Figur  von den Pauken, das Uebrige von dem Pizzicato der Violoncelle und Contrabässe vorgetragen, wodurch der chevalereske Charakter dieses Ritornells fast ganz verloren geht. Geschickte Pauker, die Maschinenpauken zur Disposition haben, schlagen auf zwei Pauken hier drei Töne, indem sie schnell das C nach D stimmen, also: 1

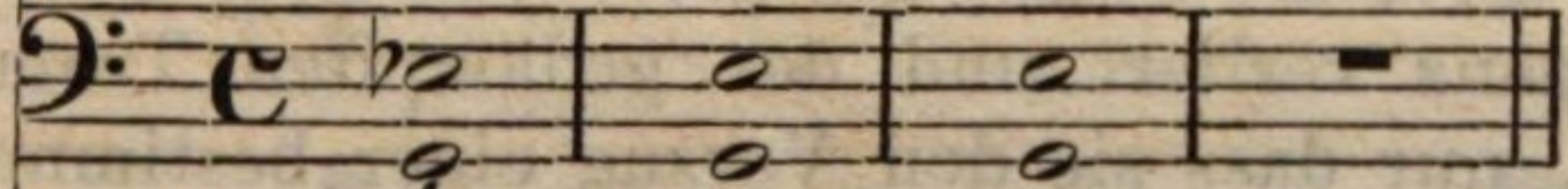
 u. s. w.

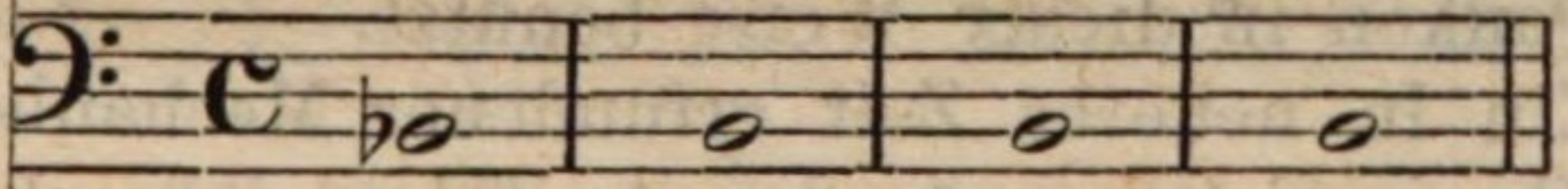
Drei Pauken schreibt schon Abt Vogler in einer Ouverture vor, ebenso C. M. v. Weber in der Ouverture zum „Beherrscher der Geister“.

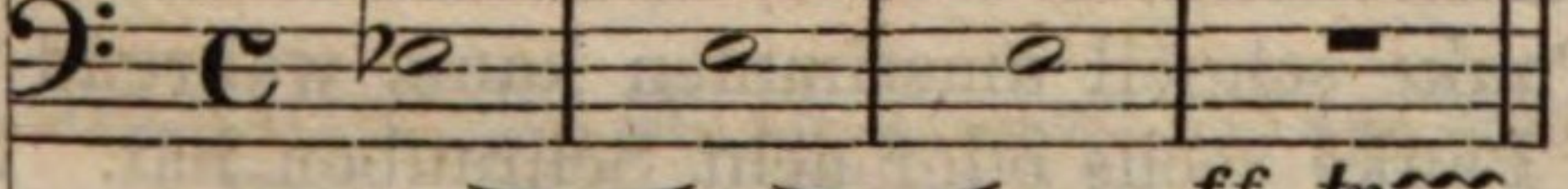
Berlioz hat es versucht (im Tuba mirum seines Requiems) auf 9 Pauken folgende Accorde in Wirbeln zu bilden:

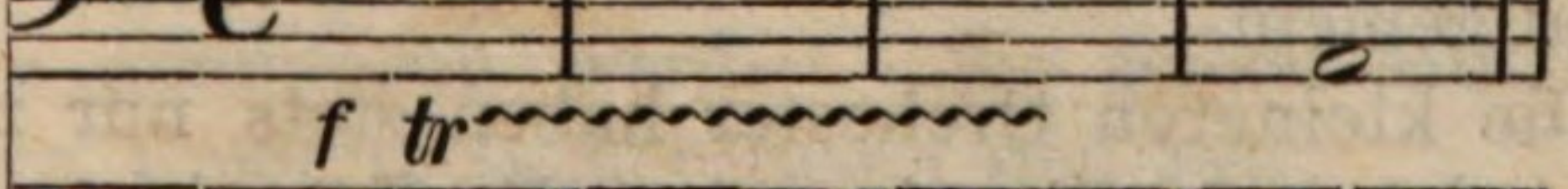
Andante maestoso.

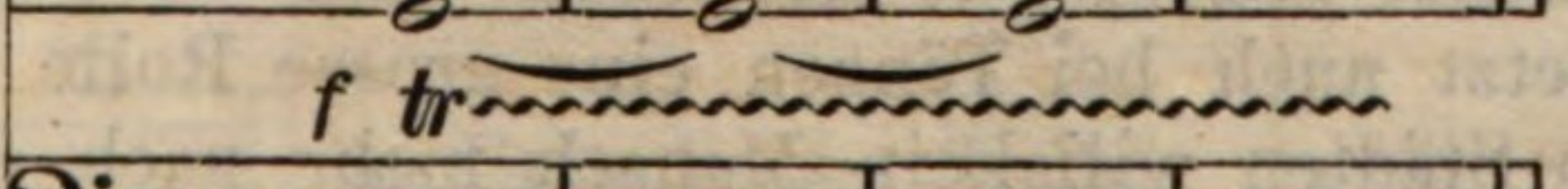
PAUKEN in F. D.  *ff tr*

— — in Es. G.  *f tr*

— — in B.  *f tr*

— — in Es.  *f tr*

— — in As.  *ff tr*

— — in G.  *f tr*

— — in B.  *f tr*

Die Wirkung dieser Stelle muss — da noch eine grosse in *B* gestimmte Trommel dazu wirbelt und eine gewöhnliche türkische Trommel sehr schnelle dumpfe Schläge dazu macht — ähnlich der eines furchtbaren Donners sein. Meines Wissens ist Berlioz bis jetzt der Einzige, der die Pauken so benutzt hat.

Nicht wenig kommt darauf an, mit was für Schlägeln die Pauken geschlagen werden. Berlioz schreibt zu obiger Stelle solche mit Schwammköpfen vor, welche allerdings vor allen andern den Vorzug verdienen. In Deutschland hat sich Herr Pfundt in Leipzig zuerst derselben bedient. Erwähnt sei hierbei mit, dass genannter Künstler — wohl der erste in seinem Fache — eine Schule für die Pauken geschrieben und sich auch hierin um diese, früher oft nur Invaliden oder Lehrlingen übergebenen Instrumente verdient gemacht hat. Zu den höheren Stimmungen sind härtere, zu den tieferen weichere Schlägel zweckmässig.

Von sehr guter Wirkung können die gedämpften Pauken sein. Es wird in einem solchen Falle ein seidenes Tuch über die Pauke gelegt, wodurch sie viel von ihrer Resonanz verliert und der gedämpften Trommel ähnlich wird, nur dass sie den Vorzug einer bestimmten Tonhöhe vor dieser voraus hat. Spontini hat in der „Vestalin“ die Pauken in dieser Weise benutzt.

Ein in neuerer Zeit erfundener Mechanismus kommt den Componisten, wie den Ausführenden sehr zu statten. Es besteht derselbe darin, dass man mit einer Schraube die Pauke schnell umstimmen kann, während die gewöhnliche Pauke sechs oder acht Schrauben hat. In den grösseren Orchestern findet man diese *Maschinen-Pauken* jetzt fast allgemein.

Die kleineren Orchester haben stets nur zwei Pauken, mit welchen hier, wie mit allen Lärminstrumenten, ein gräulicher Missbrauch getrieben wird. Die Pauken spielen jetzt auch bei Tänzen eine grosse Rolle und in grösseren Städten will kein Mensch mehr nach einem Orchester ohne Pauken tanzen.

Als Curiosum sei hier erwähnt, dass noch bis vor etwa 40 — 50 Jahren in Leipzig bei keinem Ball oder sonstigem Tanze Pauken sein durften, wenn nicht entweder ein Adelliger oder eine Person mit einem academischen Grade bei der Gesellschaft war. Es wurde damals oft ein armer Dachstuben-Magister zu den Bällen der Geldaristokratie eingeladen, blos damit die Pauken zur Tanzmusik besetzt werden konnten. Sie waren also damals eine Prärogative der höheren Stände. Gegenwärtig ist das anders, denn aus den ordinärsten Tanzsälen donnern einem jetzt allsonntäglich die gewichtigsten Paukenwirbel entgegen.

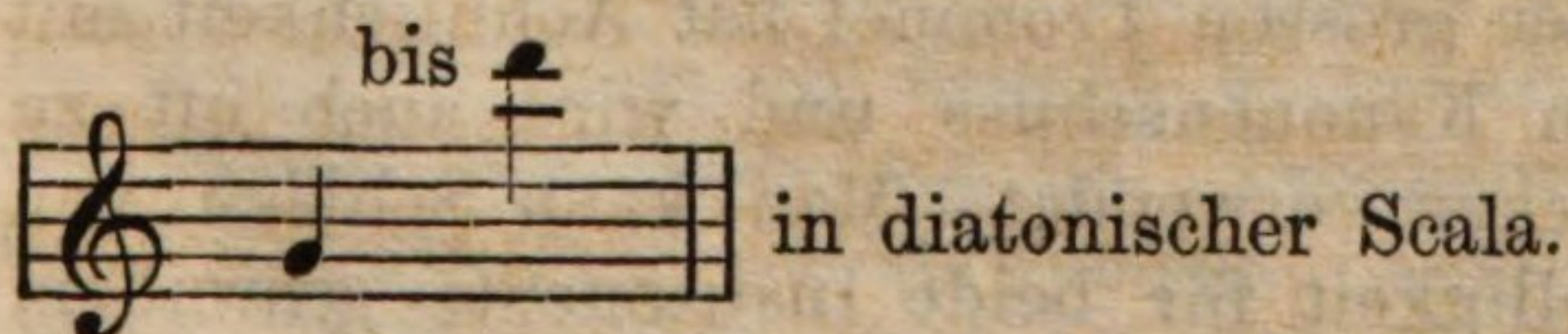
Das Glockenspiel.

Dieses Instrument finde hier einen Platz, weil es Mozart in der „Zauberflöte“ angewendet hat. Es hat dieses Mozart'sche Glockenspiel eine Claviatur und wird wie das Pianoforte gespielt:



Bei einigen Theatern, wo man kein Glockenspiel hat, habe ich es durch das Pianoforte ersetzt gefunden.

Die Glockenspiele, die oft in Tänzen vorkommen, bestehen aus einer Reihe kleiner Glöckchen, die auf einem Metallstab aufgereiht und befestigt sind und mit einem Hämmerchen geschlagen werden. Sie haben einen sehr verschiedenen Umfang, in der Regel den von:



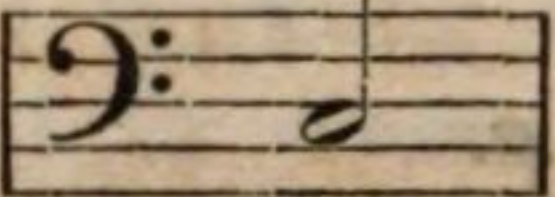
Die verschiedenen anderen Klingel- und Klapper-Instrumente, wie sie neuere Tanzcomponisten anwenden — z. B. Stahlharmonika, Holz- und Stroh-Harmonika u. s. w. — können hier als nur in untergeordneten Musikgenres vorkommend übergangen werden.

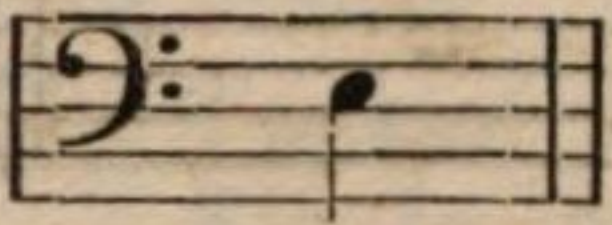
Schlag-Instrumente

ohne bestimmte Tonhöhe.

Die grosse Trommel und die Becken (ital. *Gran Cassa* oder *gran Tamburo e Piatti* oder *Cinelli*, franz. *la grosse Caisse* oder *le Tambour grand et les Cimballes*).

Die grosse Trommel und die Becken werden fast stets zusammen angewendet, und wenn man eine Note für die

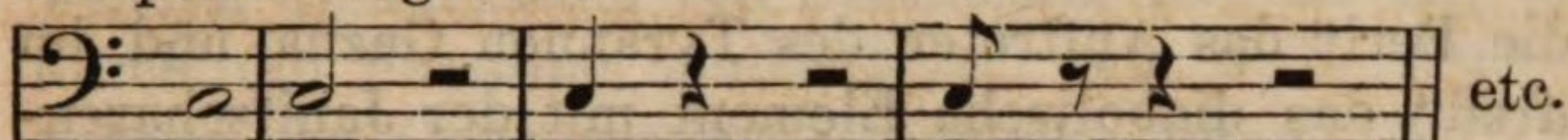
grosse Trommel  ohne den Zusatz „ohne Becken“ oder „*senza Piatti*“ schreibt, so versteht es sich von selbst, dass die Becken dazu geschlagen werden. Die Becken allein schreibt man dagegen:

 oder  . In grösseren Or-

chestern werden diese Instrumente von zwei verschiedenen Personen geschlagen, während man in kleineren sie einem Musiker überträgt, welcher dann das eine Becken auf der grossen Trommel befestigt und mit der linken Hand die Becken, mit der rechten die Trommel schlägt. Erstere Art verdient unstreitig den Vorzug, denn das eine befestigte Becken kann nicht so gut vibriren, als das andere.

Der Schall der grossen Trommel hat Aehnlichkeit mit einem entfernten Kanonenschuss und wird auch oft zu dergleichen Zwecken verwendet. Man kann Schläge von ziemlicher Schnelligkeit für beide Instrumente schreiben,

doch machen sich einzelne, sparsam angebrachte Schläge besser. Auch die Länge und Kürze der Schläge muss der Componist angeben:



Das *Piano* der grossen Trommel mit oder ohne Becken kann von guter Wirkung sein.

Die früheren Meister benutzten diese Instrumente nur zu besonderen Effecten, wie Haydn in der „Militair-Symphonie“, Mozart in der „Entführung“, Salieri im „Axur“. Selbst Spontini und Weber gingen sehr sparsam damit um und Beethoven wendete sie nur in der „neunten Symphonie“, in der „Schlacht bei Vittoria“ und in dem türkischen Marsch („Ruinen von Athen“) an. Seit Rossini aber hat die Janitscharen-Musik das volle Bürgerrecht im Orchester erlangt und gegenwärtig wird sie so arg missbraucht, dass es selten ein Componist wagt, ein Finale, eine heroische Arie oder auch nur ein Lied zu schreiben, ohne die Kapelle seiner Hoheit des Grosstürken zu requiriren. Sehr treffend bemerkte ein Mal ein geistreicher Kritiker bei Besprechung einer Aufführung der „Nachtwandlerin“ von Bellini, er begriffe nicht, welches Interesse der Sultan an der ganzen Geschichte nehme, dass er wegen eines mondsüchtigen Mädchens seine Janitscharen nach der Schweiz geschickt habe!

Die besseren Componisten brauchen diese Lärminstrumente auch jetzt noch im Ganzen sparsam und wissen dadurch mehr Effect zu machen, als andere, die beständig ihre Artillerie ins Feuer führen. Meyerbeer, der gewiss weiss, was Effect macht, geht im Allgemeinen vorsichtig mit der Janitscharen-Musik um. Ganz charakteristisch ist z. B. das Solo der grossen Trommel ohne Becken in dem Liede des Marcel in den „Hugenotten“, sehr bezeichnend die Schläge der Becken in der Musik zum „Struensee“. R. Wagner weiss die Becken höchst charakteristisch in der Musik im Venusberg im „Tannhäuser“ und in der Oper „Lohengrin“ zu verwenden. Auch Mendelssohn wendet im Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum“

die Becken allein und in der „Walpurgisnacht“ die grosse Trommel mit den Becken mit vielem Erfolge an. Schumann bezeichnet in dem herrlichen Werke: „das Paradies und die Peri“ das Auftreten des Tyrannen Gazna und im „Manfred“ das diabolische Element mit der Janitscharen-Musik.

Wagner wendet im „Tannhäuser“ ein Tremolo der Becken an, das im Verein mit dem Wirbel des Tamburins der süßen und bacchantischen Musik des Venusbergs eine eigenthümliche Klangfärbung giebt. In Momenten hoher Steigerung können die grosse Trommel und die Becken von imposantem Effect sein, während es nichts Gemeineres und Barbarischeres giebt, als das immerwährende Knallen und Klirren derselben in den modernen italienischen und französischen Opern.

Die kleineren Orchester besetzen die grosse Trommel mit dem Becken fast stets, oft auf Kosten wichtigerer Instrumente — doch das Publikum will es ja so haben und vermisst lieber die erste Violine, als die grosse Trommel!

Der Triangel (ital. *Triangolo*, franz. *le Triangle*)

wird im Violinschlüssel auf *C* geschrieben: 

Es sind auf diesem Instrumente schnelle Schläge

 und Wirbel 

im *Piano* und *Forte* leicht ausführbar. In der Regel geht derselbe mit der grossen Trommel und den Becken, doch tritt er auch oft zu leichten Melodien allein auf. Haydn, Mozart und Beethoven wendeten ihn gewöhnlich mit den übrigen Janitscharen an, Weber benutzt ihn in seiner „Preciosa“ zu der Zigeuner-Musik, Gluck zu den wilden Chören der Skythen in „Iphigenia auf Tauris“.

Die kleineren Orchester lassen ihn natürlich nicht fehlen und die Tanzcomponisten schreiben ihn wohin er passt und nicht passt.

Die Militairtrommel (ital. *Tamburo militare*, franz. *Tambour militaire* oder *Caisse roulante*)

wenden Componisten von Geschmack nur da an, wo sie durch die Situation motivirt ist, wie z. B. Auber am Schluss der Ouverture zur „Stummen von Portici“, in denen zu „Fra Diavolo“ und zu den „Falschmünzern“, Meyerbeer zu dem Liede des Marcel und zu dem Turnirmarsch im „Robert“, Halévy im „Thal von Andorra“, Rossini in der „Belagerung von Korinth“, Donizetti in der „Regimentstochter“ u. s. w. Die Tanz- und leider auch viele Operncomponisten missbrauchen sie so viel als möglich. Die Meister älterer Zeit haben sie nie in ihren Partituren und nur Beethoven schrieb sie in der Schlacht bei Vittoria.

Die kleine Trommel wird im Violinschlüssel geschrieben. Einzelne kurze Schläge, mit und ohne Vorschlag und Wirbel lassen sich sehr gut ausführen:



Das Instrument wird im *Forte* wie im *Piano* und im *crescendo* und *decrescendo* gebraucht. Die gedämpfte Trommel benutzt man zu Trauermärschen und dergl. Die Dämpfung wird durch ein zwischen das untere Fell und die Schnarrsaite gestecktes Tuch bewirkt.

Die eigentliche Wirbeltrommel ist wenig im Gebrauch. Sie ist von Holz und hat keine Schnarrsaite, ihr Schall ist weniger rasselnd als der der Militairtrommel.

Die Schellentrommel (ital. *Tamburino*, franz. *le Tambourin*)

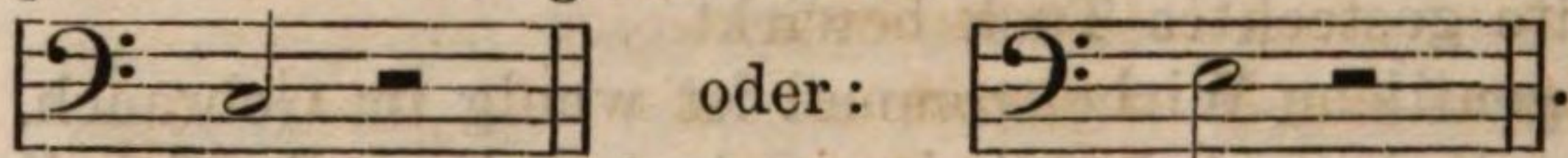
kommt hin und wieder in der Oper (z. B. in Auber's „Maurer“ und in Wagner's „Tannhäuser“) und sehr oft

bei der Balletmusik vor; bei letzterer schlagen sie oft die Tänzer selbst. Sie wird wie der Triangel und die Militairtrommel auf  geschrieben und in einzelnen Schlägen, wohl auch im Wirbel angewendet.

Der Tamtam (franz. *le Tamtam*)

ist eine Art grosses Becken, welches an einem Riemen frei aufgehängt und mit einem ziemlich harten Klöpfel geschlagen wird. Sein Schall ist sehr kreischend und durchdringend, er darf also nur äusserst selten gebraucht werden. Spontini hat den Tamtam im „Cortez“ zu den wilden Chören der Mexicaner einzelne Schläge thun lassen, Bellini ahmt mit ihm in der „Norma“ das Kriegszeichen der Gallier nach, welches diese durch das Schlagen auf das Schild ihres Götzenbildes zu geben pflegten. Meyerbeer bewirkt in der Auferstehungsscene der Nonnen im „Robert“ durch ihn den Eindruck des Geheimnissvollen und Schrecklichen. Cherubini hat im Dies irae seines C-moll-Requiems durch Tamtamschläge die Schrecken des jüngsten Gerichtes auf eine markerschütternde Art geschildert. Die älteren Componisten kannten dieses barbarische Lärminstrument nicht, wenigstens kommt es bei ihnen nirgend vor. Auch jetzt ist es nur in den grösseren Theaterorchestern zu finden.

Der Tamtam wird im Bassschlüssel, ähnlich wie die grosse Trommel geschrieben:



Die Partitur.

Dasjenige Buch, Heft oder Blatt, auf welchem alle zu einem Tonstück gehörigen Instrumental- und Gesangstimmen der leichteren Uebersicht wegen zusammengestellt sind, nennt man eine *Partitur*. Ein guter Orchesterdirigent muss nun eine Partitur — und wenn sie aus noch

so viel Stimmen besteht — rasch und sicher überblicken, nach ihr nöthigenfalls auch sofort das Tonstück auf dem Pianoforte, wenigstens in den Hauptumrissen, abspielen können. Es ist dies keine geringe Aufgabe, deren genügende Lösung nur durch tüchtige musikalische Bildung und viele Uebung erzielt werden kann.

Ueber die Art und Weise der Zusammenstellung der Orchesterpartituren sind die Componisten durchaus nicht einig. Es macht dies fast ein Jeder nach seinem Dafürhalten, obgleich es zu wünschen wäre, dass hierüber eine allgemein gültige Regel aufgestellt würde, da die Verschiedenheit in der Anordnung der Partituren dem Dirigenten das Lesen und Verstehen derselben sehr erschwert. Im Allgemeinen hat man sich aber doch dahin geeinigt, das Saitenquintett und die Singstimmen auf den unteren Theil der Seite zu setzen und die höchst unzweckmässige Stellung der Violinen und der Bratsche auf den obersten Zeilen und des Violoncells und Contrabasses auf den untersten, so dass alle Blas- und Schlaginstrumente zwischen Bratsche und Violoncell zu stehen kommen, ganz aufzugeben.

Die Zusammenstellung bei Mozart und Beethoven z. B. ist in der Regel folgende von Oben nach Unten:

Pauken,
Trompeten,
Hörner,
Flöten,
Hoboen,
Clarinetten,
Fagotts,
Violinen,
Bratsche,
Singstimmen,
Violoncelll,
Contrabass.

Die neueren Componisten ordnen ihre Partituren folgendermaassen:

2 Flöten,
 Octav-Flöte,
 2 Hoboen.
 Englisches Horn,
 2 Clarinetten,
 Bass-Clarinetten,
 2 Fagotts,
 4 Hörner,
 2 Trompeten, } oder 4
 2 Cornets à pistons, } Trompeten
 3 Posaunen,
 Ophicleide oder Basstuba,
 Pauken,
 Triangel,
 gr. Trommel und Becken.
 Harfe,
 Violinen,
 Bratsche,
 Singstimmen,
 Violoncell,
 Contrabass,

oder man stellt auch wohl die Schlaginstrumente zwischen die Trompeten und die Posaunen. Die neuere Schreibweise verdient in vieler Beziehung den Vorzug vor der älteren, da in ihr die verschiedenen Gruppen strenger geschlossen hervortreten und in den Blasinstrumenten dennoch die gleichartigeren zusammenstehen.

Bei dem oft sehr beschränkten Raum in der Partitur bedient man sich mehrfacher Abkürzungen und Zeichen oder man zieht mehrere Stimmen auf eine Zeile zusammen, wie z. B. die Alt- und Tenorposaune, die man dann Beide in den Alt- oder Tenorschlüssel schreibt, oder man zieht auch wohl alle Posaunen auf ein Liniensystem zusammen und schreibt sie im Bass- oder Tenorschlüssel. Geht es noch enger zu, so verweist man die Posaunen, die Ophicleide und die Schlaginstrumente auf ein besonde-

res Blatt, muss dies natürlich aber in der Hauptpartitur bemerken. Die beiden Flöten, Hoboen, Clarinetten, Fagotts, das erste und das zweite Horn- und Trompetenpaar, den Triangel mit der grossen Trommel setzt man fast stets auf je ein Liniensystem und macht davon nur eine Ausnahme, wenn die Stimme eines der ersteren Instrumente so sehr figurenreich ist, dass die zweite Stimme desselben undeutlich wird, oder wenn — wie in den Clarinetten, Hörnern und Trompeten — verschiedene Stimmungen bei den zusammengehörigen Instrumenten stattfinden. Tempo-Bezeichnungen und Vortragszeichen setzt man nur an die Spitze der Singstimmen und jeder Hauptgruppe des Orchesters, es müssten denn letztere bei verschiedenen Instrumenten zu gleicher Zeit verschieden sein sollen. Es kann z. B. dem Saitenquintett ein *Forte* und zugleich den Messing- und Schlaginstrumenten ein *Mezzoforte* oder *Piano* vorgeschrieben sein, oder man will einen einzelnen Ton eines Instrumentes stark hervortreten lassen und bezeichnet diesen allein mit einem *rfz* oder $>$, während das Orchester selbst *piano* spielt.

Die äussere Anordnung der Partituren für Militairmusik ist noch verschiedenartiger, als die beim Orchester. Es kommt hierbei jedoch so sehr viel darauf nicht an, da dergleichen Musikstücke selten nach einer Partitur dirigirt werden. Man schreibt bei dieser Gattung in der Regel eine sogenannte *Directionsstimme* für das Instrument aus, welches der Dirigent zufällig bläst. In einer solchen *Directionsstimme* sind alle hauptsächlichen Einsätze der verschiedenen Instrumente mit kleinen Noten zur Notiz des Dirigenten bezeichnet. Auf ähnliche Weise wurden früher auch im Orchester grössere Instrumentalwerke, wie Symphonien und Ouverturen geleitet. Der Dirigent spielte da selbst die erste Violine mit und tactirte gewöhnlich nur bei schwierigeren Stellen. In allen grösseren Orchestern ist dieser Gebrauch jetzt mit Recht abgeschafft worden, da eine wahrhaft künstlerische Leitung, bei der der Dirigent für den Augenblick nur in dem Geiste des Werkes leben, denken und fühlen muss, nur dann stattfinden kann, wenn

er das ganze kunstvolle Gebäude des Werkes in der Partitur vor sich liegen sieht.

Bei kleineren Orchestern wird nur nach einer Directionsstimme dirigirt und hier reicht dieser Gebrauch auch vollkommen aus.

Arrangements von größeren Werken oder Bruchstücken daraus für kleinere Orchester.

Es ist keine leichte Sache, Musik, die für grössere Orchester oder auch für Singstimmen mit Orchesterbegleitung geschrieben ist, für schwächere Besetzung und Orchester allein zu arrangiren. Es gehört dazu nicht allein eine gründliche Kenntniss der vorhandenen Mittel, sondern auch ein künstlerisches Verständniss des einzurichtenden Werkes.

Was zuerst die Wahl des zu arrangirenden Stoffes betrifft, so wird hierin häufig arg gefehlt. Vom höheren künstlerischen Standpunkte aus betrachtet ist es stets ein Unsinn, Gesangsstücke wie Opernarien, Duette, Terzette etc., Chöre und dergl. mit Hinweglassung der dem Ganzen unentbehrlichen Worte vorzutragen, sei es im Orchester oder am Pianoforte (nach Clavierauszügen „ohne Worte“). Verliert schon ein Stück aus einer Oper — bei dem doch nicht wenig auf die lebendige Darstellung auf der Bühne gerechnet ist oder doch gerechnet sein sollte — oft viel an Sinn und Bedeutung, wenn es im Concertsaal, zwar mit Gesang, aber doch ohne dramatische Action, zu Gehör kommt, so wird es zu einem langweiligen, verworrenen und ungeniessbaren, weil sinnlosen Brei, wenn es zu einem blossen Instrumentalsatze in der gewöhnlichen Art und Weise umgestaltet wird. Der Hauptzweck der kleineren Orchester ist der, einem Kaffee- und Biertrinkenden Pub-

likum eine möglichst angenehme Unterhaltung zu gewähren; solche abgerissene Sätzchen aus grossen Werken mit langathmigen Recitativen — welche ohne Worte oft nicht die geringste Bedeutung haben — können aber nur langweilen, verfehlen also ganz ihren Zweck.

Wollte man jedoch alle Arrangements aus Opern und dergl. zu Unterhaltungszwecken verwerfen, so würde das Repertoire kleinerer Orchester ein sehr beschränktes werden, denn sie können doch nicht lauter Ouverturen und Tänze spielen. Ueberdem wünscht ein grosser Theil des Publikums beliebte Opernstücke zu hören. Man wähle also solche, die wirklich ansprechen können und die nicht allzusehr durch die Umgestaltung in Instrumentalsätze an Sinn verlieren. Dahin gehören alle bestimmt und fest abgeschlossenen Opernnummern, also z. B. Chöre wie die der Sachsen und Normannen in Marschners „Templer und Jüdin“, der Marktchor aus der „Stummen v. Portici“, Musikstücke wie die Introduction aus „Norma“, „Montecchi und Capuletti“ und dergl. — nur langweile man das Publikum nicht mit Recitativen oder gar mit Ensemblestücken, die eine lebendige dramatische Darstellung verlangen, wie die Introductionen aus dem „Tell“, aus dem „Don Juan“, die Finale's aus grossen Opern etc. Will man durchaus Opernmelodien aller Art geben, so fasse man die aus einer Oper zu einem Potpourri in geschmackvoller Weise zusammen. So wenig wie im Ganzen die Form des Potpourris künstlerisch zu rechtfertigen ist, so ist mir — und vielleicht vielen Anderen noch — ein auf diese Weise eingerichtetes immer noch lieber, als aus dem Zusammenhange gerissene Opernstücke erwähnter Art, wie man sie fast in jedem Gartenconcert hören muss.

Musikstücke mit mehreren Gesangstimmen scheitern beim Arrangiren für ein schwächeres Orchester stets an dem Mangel an Instrumentalmitteln, mit denen man die Menschenstimmen einigermaassen genügend ersetzen könnte. Der menschlichen Stimme am nächsten kommt die Clarinette, da man aber nur zwei derartige Instrumente hat, so werden in mehrstimmigen Sätzen die Bass- und Tenor-

stimmen oft auf die wunderlichste Art durch den Fagott, durch die Posaune oder wohl gar durch die Ventiltrompete ersetzt. Bei Chören oben genannter Art hat man es nicht nöthig zu solchen Auskunftsmitteln zu greifen, denn hier hat in der Regel der Componist die nöthigsten Intervallen in den Singstimmen auch im Orchester vertreten lassen, so dass man die hervorstechendsten Gesangsstimmen den Clarinetten allein übertragen kann.

Ein nicht zu billigender Missbrauch ist es ferner, zu Werken, wie die Mozartschen Ouverturen, zur Ouverture zu „Egmont“, „Prometheus“ etc. eine Bass-Posaune zu besetzen, die natürlich nur die Bassstimme im *Forte* zu verstärken hat — oder gar Mozartsche Arien mit Trompeten, Pauken und einer Bass-Posaune zu verschönern — wie ich das selbst ein Mal in der Musikstadt Leipzig gehört habe! Was würden wohl jene Meister mit einem solchen Arrangeur beginnen, wenn sie es hören könnten, wie dieser ihre Werke „verschönert“ hat?

Die von den bedeutendsten Tanzcomponisten bei ihren Werken angewendete Besetzung scheint mir die zweckmässigste auch für Arrangements grösserer Compositionen. Dieselbe ist: Das *Saitenquintett* — die erste Violine mindestens dreifach, die zweite zweifach, — eine *Flöte*, eine *Hoboe*, 2 *Clarinetten*, 1 *Fagott*, 2 *Hörner* (welche bei Tänzen abwechselnd die dritte und vierte Trompetenstimme zu übernehmen haben), 2 *Trompeten*, 1 *Bassposaune*, *Pauken* und wo sie hingehört — *grosse Trommel* mit *Becken*. Bei einer solchen Besetzung werden die Saiteninstrumente nicht zu sehr von den Blas- und Schlaginstrumenten überdeckt. Kann man jedoch nur zwei oder gar nur eine erste Violine besetzen, so vermindere man auch verhältnissmässig die Zahl der Blasinstrumente, lasse z. B. die Posaune weg, glaube aber nicht, wie dies oft der Fall, dass diese etwaige Lücken ausfülle, ebenso wenig wie die Schlaginstrumente dies vermögen, die leider nur allzuoft sich auf Kosten des Ganzen breit machen müssen, nicht zwar um harmonische Lücken auszufüllen, aber doch um nicht sel-

tene Fehlgriffe durch ihren Donner weniger hörbar zu machen.

Die Reductionen, die man mit Werken, welche für grosses Orchester geschrieben, bei einem Arrangement für obige Besetzung vornehmen muss, lassen sich bei einigem Geschick leicht bewerkstelligen. Die fehlenden Posaunen z. B. können in wichtigen Fällen durch die Hörner und Ventiltrompeten, das dritte und vierte Horn, durch den Fagott und die Clarinetten ersetzt werden. Die zweite Flöte, zweite Hoboe können oft ganz wegbleiben oder man ersetzt sie durch die vorhandenen Instrumente dieser Art gegenseitig, oder durch die Clarinetten, im äussersten Falle durch die Violinen. Hat der zweite Fagott ein wesentliches Intervall, so gebe man dies dem Violoncell oder der Bratsche, dem Horn oder der Clarinette im tiefen Register. Schrecklich ist es aber, wenn die Posaune die zweite Fagottstimme blasen muss. Die Ophicleide oder Bass-Tuba können in der Regel ganz wegbleiben, da sie fast stets nur den Bass verstärken. Bildet ein derartiges Instrument aber allein den Bass einer Harmonie der Blasinstrumente, so ersetze man es durch die Posaune oder den Contrabass.

Die Tänze werden in der Regel so eingerichtet, dass sie auch bei noch schwächerer Besetzung gehen. Der Fagott, die Hoboe, das Violoncell, allenfalls auch die zweite Trompete und im schlimmsten Falle auch die zweite Clarinette und Bratsche können oft wegbleiben. Hat irgend eines dieser Instrumente eine hervorstechende Stelle, so muss in einer Stimme eines ihm am ähnlichsten klingenden Instrumentes, das stets besetzt wird, dieselbe mit kleinen Noten angedeutet werden.

Die Militair-Musik.

Es giebt zwei Hauptgattungen von Militair-Musik, welche sich wesentlich durch die zu ihnen benutzten Instrumente unterscheiden. Die sogenannte *türkische*, auch *Janitscharen-* oder *Harmonie-Musik* genannt, verdient jedenfalls den Vorzug vor der *Blech-* oder *Messing-Musik*, da sie zwei Haupttonfarben hat, während die Messing-Musik nur einer Hauptfärbung fähig ist. Ich will jedoch nicht in Abrede stellen, dass letztere im Felde praktischer sein mag. Die *Messing-Musik* unterscheidet sich wieder in *Jäger-* und *Cavallerie-Musik*. Wie schon die Namen sagen, findet man letztere Arten allenthalben bei der leichten Infanterie und der Cavallerie, die Linien-Regimenter (also Musketiere und Grenadiere) haben in fast allen Staaten türkische Musik.

Die Besetzung und Stimmung der Militairmusikcorps ist sehr verschieden, fast jeder Staat hat darin andere Einrichtungen. Von alle den Militair-Musiken, die ich Gelegenheit hatte zu hören, verdienen bezüglich der Besetzung, Stimmung, des Arrangements und der Ausführung die königl. preussische, die k. k. österreichische, die k. bairische den Vorzug, wie auch früher, vor Einführung der Saxhörner, die französische Militair-Musik theilweise vortreflich war.

Es ist wegen der vielfachen Verschiedenheit in der Zusammenstellung und Stimmung nicht möglich, bestimmte Regeln über diese Gegenstände aufzustellen, man kann nur allgemeine geben, und der Componist muss sich stets genau nach den Mitteln richten, welche das Corps hat, für das er schreiben will.

Die türkische, Janitscharen- oder Harmonie-Musik.

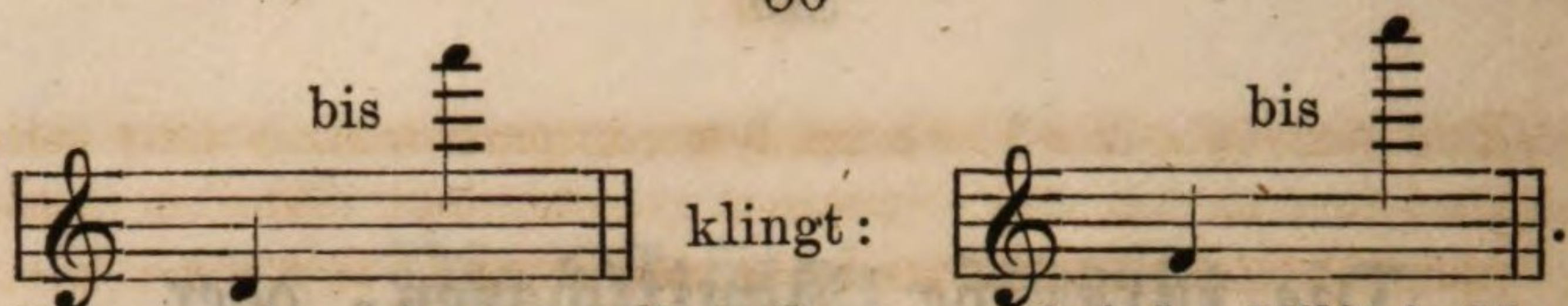
Es ist schon erwähnt worden, dass diese Gattung zwei (oder wenn man will drei) verschiedene Tonfärbungen hat: die der *Holz-Blasinstrumente*, der *Messing-Blasinstrumente* und der *Schlaginstrumente* ohne bestimmte Tonhöhe. Von ersteren sind gebräuchlich: *Flöten*, *Clarinetten* (oft auch *Bassethörner* oder *Bassclarinetten*), *Hobo*en, *Fagotts*; von den Messinginstrumenten: *Hörner*, *Trompeten*, *Cornets à pistons*, *Tenorhörner*, *Posaunen*, *Ophicleide* und *Bass-Tuba*; von den Schlaginstrumenten: *grosse Trommel*, *Becken*, *kleine Trommel*, *Triangel* und *Halbmond*.

Die Flöten.

Bei den Musikcorps der königl. preussischen Infanterie-Regimenter hat man jetzt fast durchgehend dieselben Flöten, wie im Orchester, also die oben besprochene sogenannte *D-Flöte* und das *Piccolo* oder *Octav-Flöte*. Bei vielen anderen Militair-Musikcorps bedient man sich jedoch der *Terz-* oder *F-Flöten* und anstatt des *Piccolo* der sogenannten *Es-* oder *Octav-Terz-Flöte*. Es sind auf diesen Instrumenten die Tonarten *F*, *B*, *Es*, *As*, *Des* etc. mit ihren parallelen Molltonarten leichter zu spielen, auch ist ihr Umfang nach der Höhe zu grösser, ihr Ton schärfer und durchdringender, als bei den im Orchester gebräuchlichen Flöten-Gattungen.

Die Terz-Flöte

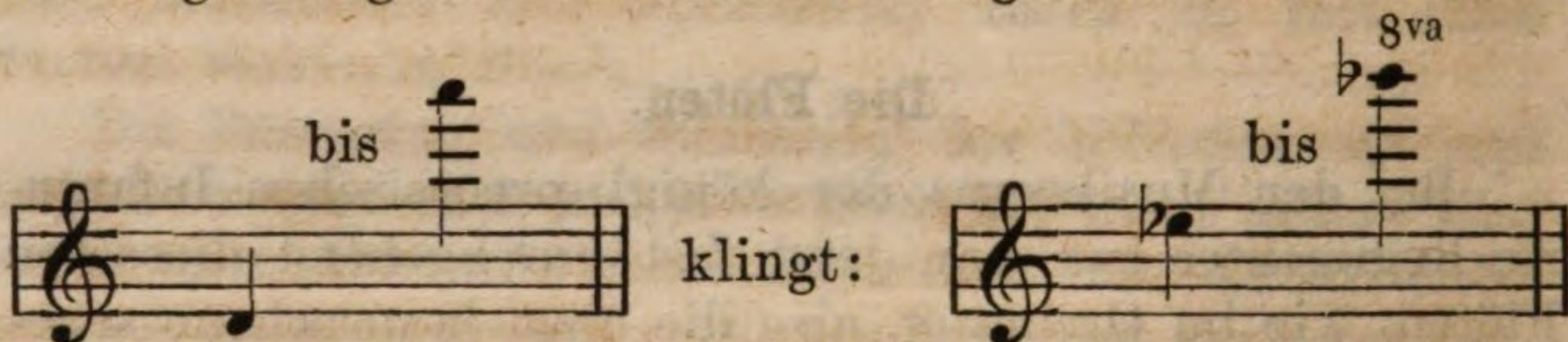
hat den chromatischen Umfang vom eingestrichenen *f* bis zum viergestrichenen *c*. Ihre Töne werden aber eine kleine Terz tiefer geschrieben als sie klingen:



Es versteht sich von selbst, dass man bei der Militair-Musik vorzugsweise die Töne vom zweigestrichenen *d* (klingt *f*) nach der Höhe zu benutzt, die tieferen nur ausnahmsweise und nur im *Piano*. In der Regel sind bei der türkischen Musik zwei Terzflöten besetzt, kleinere Corps haben oft nur eine, deren Bläser dann auch abwechselnd die kleine Flöte übernimmt.

Die Es-, Octav-Terz- oder Nonen-Flöte.

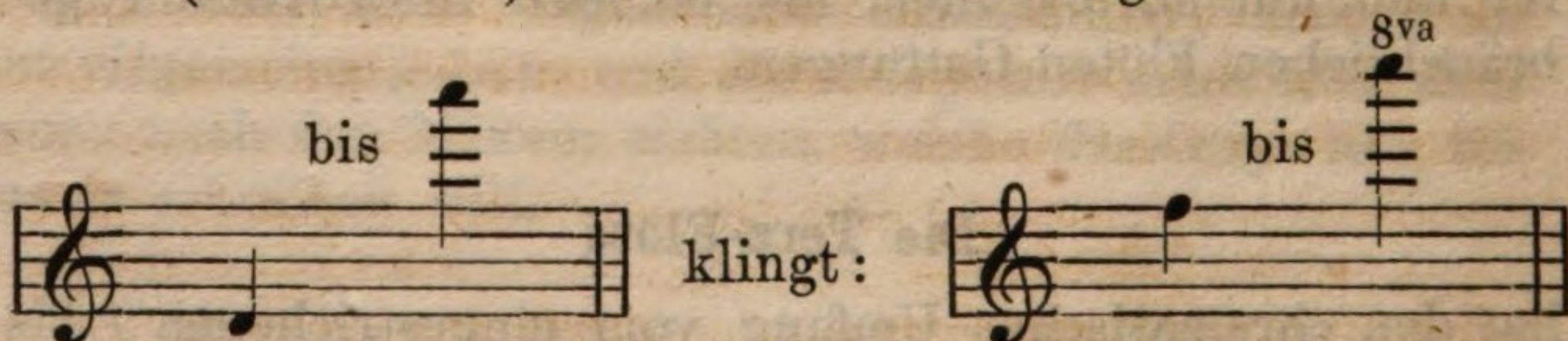
Die Töne dieses Instrumentes klingen eine kleine None höher, als sie geschrieben werden — *Es*-Flöte wird sie genannt, weil sie, wenn sie in der für die Flöte leichtesten Tonart (*D*dur) geschrieben ist, wie *E*dur klingt. Ihr Umfang wird geschrieben wie der des gewöhnlichen Piccolo:



mit allen dazwischen liegenden grossen und kleinen Tonstufen. Die *Es*-Flöte wird ebenso gebraucht, wie die Octav-Flöte, also die untere Octave fast ganz vermieden.

Die Octav-Terz-Flöte oder kleine F-Flöte

steht eine Octave höher, als die Terz-Flöte und hat auch deren (scheinbaren) chromatischen Umfang:



doch spricht das hohe *a* nicht immer gut an und man vermeidet es daher möglichst. Sie hat einen noch schärferen

Ton, als die *Es*-Flöte und wird gegenwärtig sehr selten und fast nur bei *F*-Stimmung gebraucht. Bei den meisten Militair-Musikcorps ist gewöhnlich nur eine kleine Flöte besetzt.

Was bei Besprechung der im Orchester üblichen Flöten in Bezug auf Triller etc. gesagt worden, gilt auch von diesen Instrumenten.

Die Clarinette.

Die Clarinetten vertreten bei der Militair-Musik dieser Gattung die Violinen und Bratschen des Orchesters, sind also hier die wichtigsten Instrumente.

Die Es-Clarinette

ist der türkischen Musik ebenso unentbehrlich, als die erste Violine dem Orchester. Sie führt die Hauptstimme und wird deshalb bei allen grösseren Corps doppelt besetzt. Ihr Umfang ist der der *C*-Clarinette, nur steht sie eine kleine Terz höher als diese:



Das tiefe Register der *Es*-Clarinette wird nicht benutzt, weil man dessen Töne auf den tiefer stehenden Clarinetten besser hat.

Die F-Clarinette

ist namentlich bei den preussischen Militair-Musikcorps im Gebrauch, da diese meistentheils *F*-Stimmung haben. Ihr Umfang ist folgender:



Sie wird ebenso benutzt, wie die *Es*-Clarinete, nur ist ihr Ton noch schärfer.

Bei einigen französischen Militair-Musikcorps hatte man auch eine hohe *As*-Clarinete. Ihr Ton ist aber der grossen Höhe wegen nichts weniger als schön.

Ausser diesen kleinen Clarinetten findet man bei der türkischen Musik noch grosse in *B* (bei *Es*-Stimmung) und in *C* (bei *F*-Stimmung). Grössere Corps haben in der Regel die vier verschiedenen *B*- oder *C*-Clarinetenstimmen mehrfach besetzt, und wie man im Orchester das Saitenquartett gern stark vertreten lässt, so gewinnt auch die türkische Musik durch zahlreiche Clarinetten an Wohlklang. Der ersten der grossen Clarinetten werden oft Solo's, namentlich in Gesangstellen, gegeben. Oft aber geht sie mit der *Es*- oder *F*-Clarinete in Terzen oder Sexten oder verstärkt diese in der Octave. Die zweite, dritte und vierte Clarinete übernehmen die Stelle der zweiten Violine, Bratsche, wohl auch hin und wieder des Violoncells.

Bei grösseren Corps kommen auch zwei *Bassethörner* oder *Bassclarinetten* vor. Letztere verdienen hier den Vorzug, da sie einen stärkeren Ton haben und treffliche Bässe für die übrigen Clarinetten abgeben.

Die Hoboe.

Es finden sich bei den grösseren Militair-Musiken fast stets zwei Hoboestimmen, welche ähnlich wie im Orchester gebraucht werden. Kleineren Corps fehlen sie oft.

Der Fagott.

Von diesem Instrumente werden bei der türkischen Musik stets zwei Stimmen, bei grösseren Corps auch vier dergleichen besetzt. Die Fagotts dienen hier zum Theil zur Verstärkung der Bässe, oder übernehmen — besonders der erste — die Rolle der Bratsche und des Violoncells. Im *Piano* machen sich Solo's sehr schön, im *Forte* dagegen wird der Fagott zu sehr überdeckt und kann nur zur Füllung verwendet werden.

Die Hörner.

Von allen Messinginstrumenten, die bei der türkischen Musik gebraucht werden, sind die Hörner nächst der Tuba oder Ophicleide die wichtigsten. Sie füllen die Mittelstimmen trefflich aus und sind auch zu Solo's zu verwenden. Hier sind die Ventilhörner an ihrem Platze und verdienen den Vorzug vor den einfachen, da die gestopften Töne der letzteren in der Masse der anderen Blasinstrumente leicht unwirksam werden.

Die grösseren Corps haben stets 4 Hörner besetzt, welche — wie im Orchester — in verschiedenen Stimmungen stehen können. Die kleineren Corps haben fast stets nur 2 höchstens 3 Hörner. Zu beiden bei der türkischen Musik gebräuchlichen Stimmungen kann man die Stimmung der Hörner nöthigenfalls wechseln lassen, da die Militairmusiker einen Krummbogen beim Marschiren leicht transportiren können. In der Regel schreibt man jedoch (bei 4 Hörnern) in *Es*-Stimmung zwei *Es*- und zwei tief *B*-Hörner vor, in *F*-Stimmung zwei *F*- und zwei *C*-Hörner.

Die Trompeten

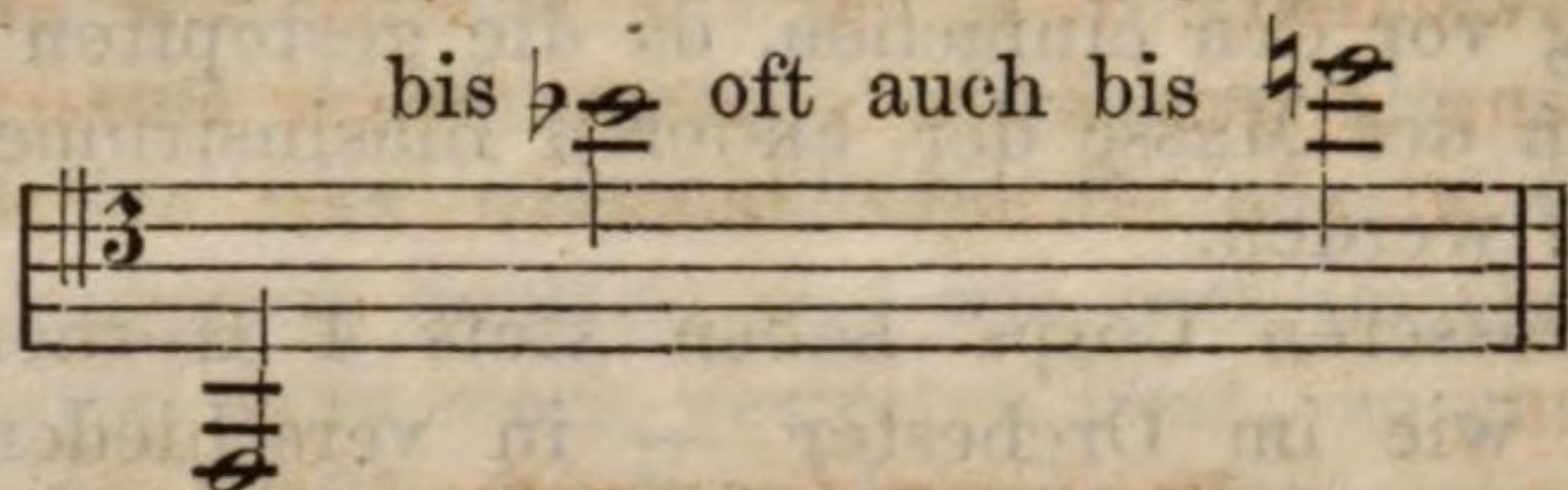
werden in kleineren Corps stets zweistimmig, in grösseren oft auch vierstimmig besetzt. Sie haben hier eine noch grössere Wichtigkeit, als im Orchester und können auch weniger sparsam verwendet werden. In neuerer Zeit werden nur Ventiltrompeten bei Blasmusiken verwendet, welche oft die Melodie mit verstärken. Die Stimmung der Trompeten richtet sich natürlich nach der des betreffenden Corps.

Das Cornet à pistons

wird nur bei grösseren Corps und zwar in der Regel zweistimmig besetzt. Die zweckmässigste Stimmung für dasselbe ist hier die in *B*. Noch öfter, als den Trompeten werden diesen Instrumenten bei der Militair-Musik Solo's anvertraut, auch ist eine häufigere Verwendung hier ganz berechtigt.

Das Tenorhorn

wird bei einigen Infanterie-Musikcorps ein- oder zweistimmig besetzt. In seiner Form hat dasselbe Aehnlichkeit mit der Basstuba und ist wie diese ein Ventil-Instrument. Es wird das Tenorhorn im Tenorschlüssel geschrieben und hat den chromatischen Umfang der Tenorposaune:



Sehr gut eignet sich das Tenorhorn für getragene Gesangsstellen und überhaupt dazu, die Melodie in der Tenorlage zu verstärken. Im Uebrigen ist es zur Füllung sehr verwendbar. Einige Componisten schreiben es im Violinschlüssel, wie die *B*-Clarinete, gegen die es eine Octave tiefer steht. Es ist aber kein Grund vorhanden, das Tenorhorn als ein transponirendes Instrument zu behandeln und man thut daher besser, es in obiger bei der preussischen Armee üblichen Weise zu schreiben.

Die Posaunen.

Bei grösseren Corps werden in der Regel vier Posaunen besetzt und zwar folgendermassen: 1 Alt-, 1 (oder 2) Tenor-, 2 (oder 1) Quartbass-Posaune — oder 2 Tenor- und 2 Quartbass-Posaunen. Kleinere Corps haben oft nur eine Bass- (Tenor-) Posaune.

Die Ophicleide und die Bass-Tuba.

Diese Instrumente bilden hier die Grundbässe und sind jetzt allenthalben an die Stelle des früheren Serpens, Bombardons und des Contrafagotts getreten. Grössere Corps besetzen fast stets zwei Bass-Tuben, von denen die zweite die erste in der unteren Octave verstärkt. Die Ophicleide ist bei den deutschen Militair-Musikcorps fast ganz von der Bass-Tuba verdrängt worden, doch wäre es gut, wenn anstatt der ersten Bass-Tuba eine Ophicleide genommen

würde. Man hätte damit zwei Klangfarben in den Bässen gewonnen. Die Bass-Tuba eignet sich nicht so gut zu *Piano*-Stellen und wäre nur im *Forte* zu gebrauchen, während die Ophicleide mit ihrem weicheren und volleren Tone für die Holzblasinstrumente und die Hörner sehr schöne Bässe liefern könnte.

Bei schwächerer Besetzung hat man nur eine Bass-Tuba, welche ihrem Zwecke auch besser entspricht, als die früher oft als einziges Bass-Instrument gebrauchte Posaune.

Von den

Schlaginstrumenten

sind bei der Militair-Musik gebräuchlich: die *grosse* und *kleine Trommel*, die *Becken*, hin und wieder auch der *Triangel* und der *Halbmond*. Letzteres (von Berlioz *Pavillon chinois* genannt) ist kaum noch zu den musikalischen oder auch nur rhythmischen Instrumenten zu rechnen. Es besteht aus einem auf einer Stange befestigten halben Mond mit Rossschweiften und anderen Verzierungen versehen. Es hängen an ihm eine Masse von Glöckchen, welche durch ein rhythmisches Schütteln zum Klingen gebracht werden. Dieser Halbmond wird bei Märschen vor dem Musikcorps hergetragen, und wie man zu den Tambours am liebsten kleine Menschen nimmt, so wird zu dem Träger des Halbmonds eine möglichst grosse Figur unter den Soldaten ausgesucht. Es dient der Halbmond also mehr zu dem beliebten militairischen Pomp, als zur Verschönerung der Musik selbst.

Berlioz hat dieses seltsame Instrument in einer seiner Symphonien gebraucht.

Die Messing-Musik.

Man hat zwei Gattungen von Messing-Musik: die der *leichten Infanterie* (auch *Horn-Musik* genannt) und die der *Cavallerie*.

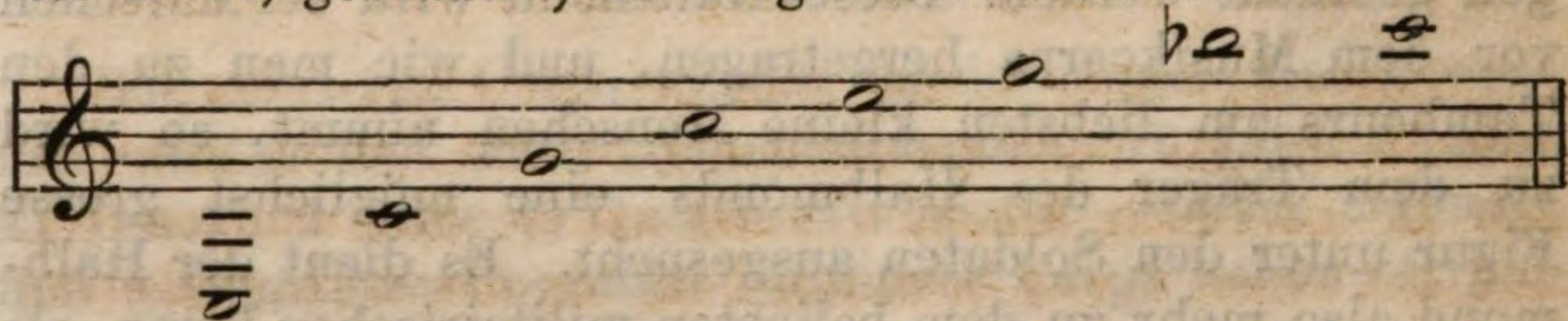
Die Besetzung und Stimmung der *Messing-Musik* ist noch verschiedenartiger, als die der *türkischen Musik*, oft auch selbst bei einem Armeecorps oder in einem Staate nicht gleichmässig. Durch die Erfindung der Ventil-Instrumente hat dies Musikgenre eine bedeutende Erweiterung und Vervollkommnung erfahren, so dass jetzt ziemlich schwere Sachen ausführbar sind, die früher zu den Unmöglichkeiten gehörten.

Bei der

Horn - Musik der Jäger- und Tirailleur-Regimenter

ist das *Kenthorn mit Klappen* das wichtigste Instrument. Es nimmt hier die Stelle der *Es-Clarinete* ein oder dient in seiner zweiten, dritten und vierten Stimme zur Ausfüllung der mittleren Harmonien.

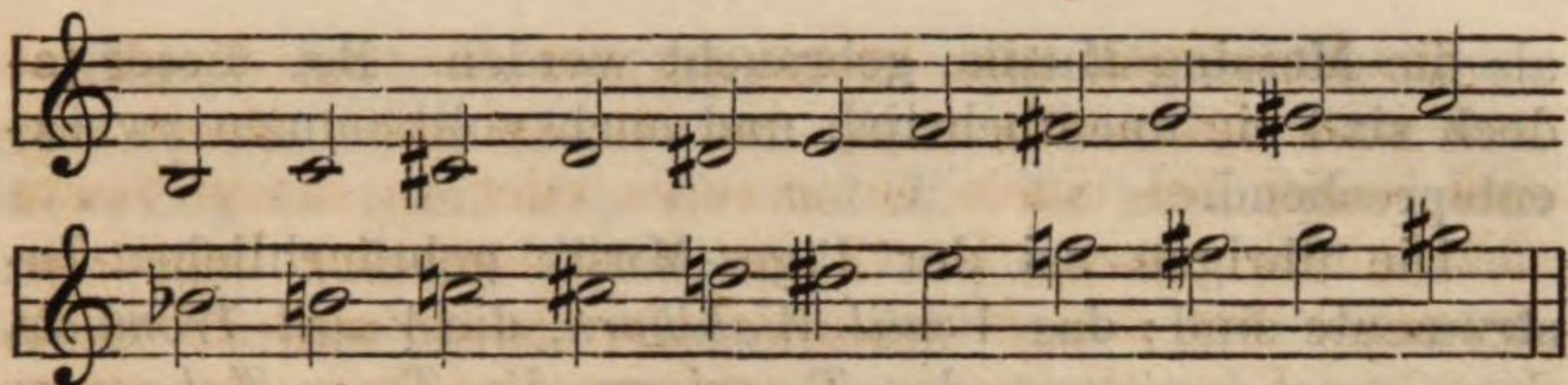
Das einfache *Kenthorn* (jetzt nur noch von den Signalisten zu Feldsignalen, also wie die kleine Trommel bei der Linie, gebraucht) hat folgende Naturtöne:



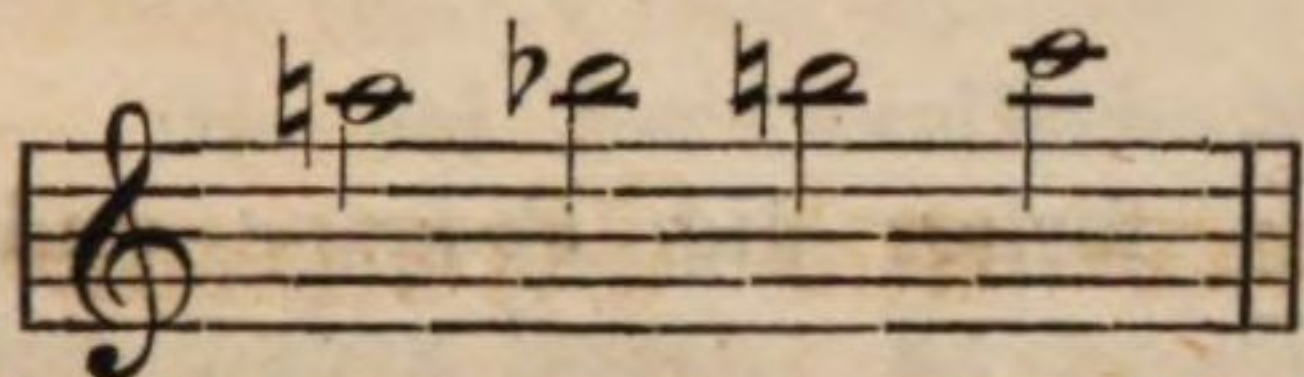
welche auf dem Signalhorne in *C* so klingen, wie sie geschrieben werden. Ausser dieser Stimmung giebt es noch Kenthörner in *B* und *Es*, ersteres steht eine Secunde tiefer, letzteres eine kleine Terz höher als das *C*-Kenthorn. Das hohe *C* ist auf dem *Es*-Kenthorn schwer.

Das Kent-, Flügel- oder Bügel-Horn mit Klappen.

Durch die sieben an ihm angebrachten Klappen ist es diesem Instrumente möglich, folgende chromatische Tonreihe hervorzubringen:

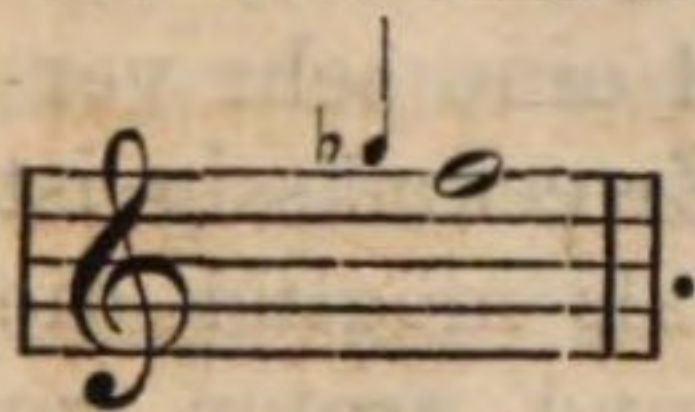


welche natürlich nur auf dem C-Klappenhorne so klingt, wie sie geschrieben wird, bei dem in *B* klingen obige Töne eine Secunde tiefer, bei dem in *Es* eine kleine Terz höher etc. Die Töne



haben nicht alle Instrumente

und man muss sie daher vermeiden. Triller kommen oft vor und sind leicht ausführbar, mit Ausnahme dieses:

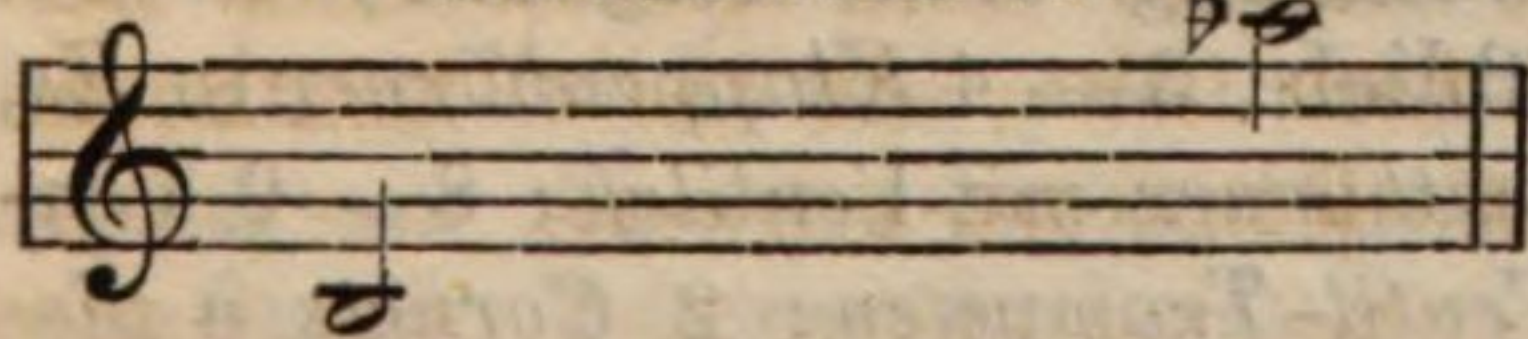


Man schreibt gewöhnlich das erste Klappenhorn in *Es*, die anderen in *C* oder *B*.

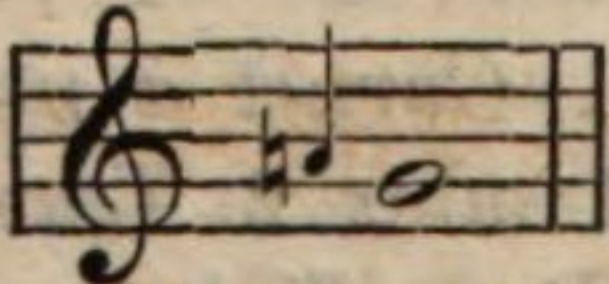
Das Kent-, Flügel- oder Bügel-Horn mit Ventilen.

Dieses Instrument, das man bei der Jäger- oder Cavallerie-Musik ein oder zweistimmig besetzt, steht gewöhnlich in *Es* (doch kommen auch andere Stimmungen vor) und hat einen etwas besseren Ton, als das vorhergehende. Es kann chromatisch bis zum grossen *Fis* (der Schreibart nach) hinabsteigen, doch sind die Töne von:

chromatisch bis



die gebräuchlichsten.

Triller mit Ausnahme von: , sind leicht auszuführen.

Der Ton der Kenthörner ist rau und gemein, was besonders hervortritt, wenn sie in anderen Musikgattungen,

als die *Messing-Musik*, gebraucht werden. Bei dieser jedoch sind sie unentbehrlich und auch vollkommen zweckentsprechend.

Die übrigen bei der Jäger-Musik gebräuchlichen Instrumente sind: das *Ventil-Waldhorn*, die *Ventil-Trompete*, das *Cornet à pistons*, das *Tenorhorn*, die *Tenor-Tuba* oder *Bariton* in *B* — ein nicht transponirendes, im Bassschlüssel zu schreibendes Instrument mit dem chromatischen

Umfang von  ferner die *Posaune* und die *Bass-Tuba*.

Die Besetzung der Jäger-Musikcorps ist eine sehr verschiedenartige, wie schon oben gesagt. Zweckmässig ist es jedoch, bei dieser Musikgattung so viel als möglich die *Kent-* und *Waldhörner* in den Vordergrund treten zu lassen, denn hierdurch erhält die Jäger-Musik ihre charakteristische Färbung; der überwiegende Hörnerklang ist das Moment, welches sie von der Cavallerie-Musik unterscheidet. Es ist daher nicht gut zu heissen, wenn wie z. B. bei dem königl. preussischen Garde-Jäger-Bataillon in Potsdam die Kenthörner ganz verbannt und durch Cornets und Trompeten ersetzt, die Waldhörner aber im Verhältniss zu letzteren Instrumenten nur schwach besetzt sind. Bei mehreren anderen preussischen Jäger-Regimentern, sowie bei der österreichischen Jäger-Musik ist mit mehr oder weniger Abweichung etwa folgende, höchst zweckmässige Besetzung üblich: 3 — 4 *Klappenhörner* in *Es*, *D*, *C* und *B*; 1 oder 2 *Kenthörner mit Ventilen*; 8 — 9 *Ventil-Waldhörner*; 3 — 4 *Ventil-Trompeten*; 2 *Cornets à pistons* in *B*; 1 *Cornet à pistons* in tief *Es*, (anstatt der Alt-Posaune); 1 oder 2 *Tenorhörner*; 1 *Bariton*; 2 *Tenorposaunen*; 2 *Bass-Tuba's*. Bei schwächerer Besetzung ist ganz besonders auf eine entsprechende Verminderung der *Trompeten* und *Cornets* zu sehen.

Einige *Jäger-Musikcorps* (wie z. B. die ehemaligen, ganz vortrefflichen sächsischen) hatten Clarinetten von Messing in hoch *As*, *Es* und *B*. Es sind dies hässliche und äusserst schreiende Instrumente, die durch Ventil-Trompeten und Cornets sehr gut ersetzt werden können.

Die Cavallerie-Musik.

Die bei der Cavallerie-Musik gebräuchlichen Instrumente sind solche, welche sich zu Pferde am leichtesten handhaben lassen. Es fehlen daher bei der Cavallerie die Waldhörner und Posaunen. Erstere werden durch Ventiltrompeten und Cornets, zum Theil auch durch Tenorhörner oder wohl auch Kenthörner mit Klappen und Ventilen, letztere durch das Cornet in tief *Es*, durch Tenorhörner und Bariton, wohl auch durch Ventil-Tenorposaunen ersetzt.

Auch bei dieser Gattung ist die Besetzung der einzelnen Corps in den verschiedenen Staaten und selbst bei den verschiedenen Regimentern derselben sehr von einander abweichend. Selbstverständlich und dem Wesen der Waffengattung entsprechend muss aber hier stets der Trompetenton vorherrschend sein. Die Kenthörner wendet man daher nur noch selten bei der Cavallerie an, wie man auch bei den meisten Musikcorps die Ventilposaunen verbannt hat, da diese Instrumente selten vollkommen rein sind. Ich führe als ganz besonders zweckmässig und nachahmenswerth die von Wieprecht eingeführte Besetzung der königl. preussischen Garde-Cavallerie-Regimenter an. Es ist dieselbe folgende: 4 *Trompeten mit Ventilen* in *Es*, 1 *Cornet* in hoch *Es* (*Piccolo*), 2 *Cornets* in *B*, 1 *Cornet* in tief *Es*, 2 *Tenorhörner*, 1 *Bariton* oder *Tenor-Tuba*, 2 *Bass-Tuba's*. Das Musikcorps des *Garde-du-Corps* (Curassier-) Regiments in Potsdam hat bei der Parade auch 2 *Pauken* besetzt, welche hier von ganz besonders vortheilhafter Wirkung sind.

Als melodieführende Instrumente werden bei dieser Musikgattung vorzugsweise die ersten beiden Trompeten, das Piccolo und das erste *B*-Cornet benutzt, während man dem zweiten Trompeten-Paare, den übrigen Cornets, den Tenorhörnern und den Bariton (und wo sie vorhanden sind den Kenthörnern und Ventilposaunen) die Mittelstimmen überträgt. Von trefflicher Wirkung ist jedoch auch die Verstärkung der Melodie durch das Tenorhorn oder den Bariton, so wie das Solo dieser Instrumente. Die Bässe werden klangvoll und schön durch die Bass-Tuba's vertreten. In neuerer Zeit hat Wieprecht bei dem *Garde-du-Corps*-Regiment den sogenannten Harmonie-Bass eingeführt. Es ist derselbe eine Art von Contrafagott von Messing, der wie dieser selbst mit einem Rohrmundstück geblasen wird und den ungeheuren tiefen Umfang desselben hat.

Die Cavallerie-Musik hat im Ganzen einen edleren Charakter, als die Jägermusik, obgleich sie noch weniger Mannigfaltigkeit besitzt. Es hat dies seinen Grund darin, dass die Trompeten — also Instrumente von edlerem Klange — die Hauptstimmen führen, während bei der Jägermusik die Kenthörner die Hauptrolle spielen.

Es erfordert das Instrumentiren für Messing-Musik wegen der ziemlich gleichartigen Mittel derselben noch mehr Geschicklichkeit und genaue Kenntniss der Instrumente, als dies schon bei der türkischen Musik der Fall ist. Bestimmte Regeln darüber lassen sich nicht aufstellen und wer nicht selbst ein oder mehrere Messing-Instrumente bläst, kann eine genaue Kenntniss davon nur durch vieles Hören und fleissiges Studiren der besseren Partituren dieser Gattung erlangen, wie dies auch der einzige Weg ist, um für das Orchester und die türkische Musik praktisch und wohlklingend instrumentiren zu lernen. Jene feine und geistreiche Instrumentirung, wie wir sie bei hervorragenden Componisten finden, kann freilich keine Schule der Welt lehren — es ist dies Sache des Genie's, des denkenden und fühlenden Menschen, der von selbst den richtigen Weg findet. Gut, d. h. brauchbar und

klingend, für jede Musikgattung zu instrumentiren, ist auch einem kleineren Talente zu erlernen möglich. Ein solches wird zwar etwas Neues und Eigenthümliches auch hierin nicht schaffen, es wird aber das bereits Dagewesene und Vorhandene mit Geschmack und Geschick zu weiteren Gestaltungen benutzen können.

Zum Schlusse mögen noch einige Worte über das Repertoire der Militair-Musikcorps hier Platz finden.

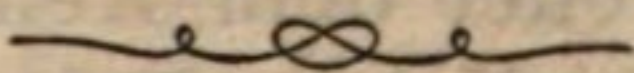
Es giebt äusserst wenig Musikstücke, die eigens für diese Gattung geschrieben sind. Es müssen also die Militair-Musikcorps mehr noch als die kleineren Orchester ihre Zuflucht zu Arrangements nehmen — und hierbei werden bei ihnen noch mehr Missgriffe gethan, als bei jenen.

Vieles was für kleinere Orchester noch brauchbar ist, wird bei der Militair-Musik oft geradezu unstatthaft und hässlich. Die türkische Musik ist bei ihrer Mannigfaltigkeit der Tonmittel und bei der Beweglichkeit der meisten derselben noch weit eher in den Stand gesetzt, Violinen- und Gesangsfiguren wiederzugeben, es können also auch Ouverturen leichteren Genres, einzelne passende Opernsätze und dergl. für türkische Musik von ganz guter Wirkung sein. Schrecklich klingen aber Arrangements von solchen Musikstücken für Messing-Musik. Muss man auch oft die enorme Virtuosität der Bläser bewundern, mit welcher diese die schnellsten Violinenfiguren auf der Ventiltrompete, dem Cornet oder dem Kenthorne herausbringen, so macht doch die der Natur dieser Instrumente fremdartige und widerstrebende Behandlungsweise derselben nur einen unangenehmen Eindruck auf jedes einigermaassen künstlerisch gebildete Ohr. Nur der ungebildete und keine Idee von dem Wesen der Kunst habende Mensch kann an dergleichen Wohlgefallen finden.

Die Messing-Musikcorps sollten sich blos auf Märsche

und Tänze beschränken oder höchstens Musikstücke mit getragenen Gesängen oder ohne schnelle Figuren, also namentlich Lieder — wie z. B. das Mendelssohn'sche „Jägers Abschied“, kurze und langsame Stücke aus Opern etc. — in ihr Repertoire aufnehmen. Mit dergleichen Sachen werden sie dem Hörer eine bessere Unterhaltung gewähren, als mit den äusserst schwierigen und doch nur undankbaren Arrangements grösserer Orchester- und dramatischer Werke.

Als der grösste Fehlgriff ist es zu bezeichnen, wenn Militaircorps aller Art sich an Kunstwerke ersten Ranges — wie Beethoven'sche Symphonien, Mozart'sche, Weber'sche und Mendelssohn'sche Ouverturen — wagen. Sind solche Werke schon für gewöhnliche Orchester eine schwierige und kaum zu lösende Aufgabe, sind auch schon der Wirkungskreis derselben, die Localitäten, in denen sie spielen, das plaudernde und rauchende Publikum, das sie unterhalten sollen, unverträglich mit dem Wesen eines solchen Kunstwerkes, so ist das bei der Militairmusik noch weit mehr der Fall, schon deshalb, weil ihr die Mittel zur Erreichung höherer künstlerischer Zwecke gänzlich fehlen, ihr Publikum auf der Wachtparade aber noch mehr nur leichte Unterhaltung sucht und sich mit Grübeln und Denken noch weniger gern befasst, als das der kleinen Orchester. Welcher Mensch wird auch auf der Wachtparade oder in einem Gartenconcert einen höheren Kunstgenuss suchen — oder auch nur wünschen.



Gleich, Ferdinand

Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militair-
Musikcorps, mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der
Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der
Tanzmusik

Leipzig [1860]

Mus.th. 1138 a

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598542-4